DAS KUNSTWERK

Heft 1 7. Jahr 1953

Woldemar Klein Verlag · Baden-Baden

DAS KUNSTWERK

Schriftleitung: Leopold Zahn

Heft 1 · 1953

Inhalt

Emil Preetorius: Gedanken zur Bühnenkunst 4

Egon Vietta: Grundfragen des Raumes auf der Bühne 9

Ursula Binder-Hagelstange: Kubistische Theaterdekorationen 12

Alexandre Alexandre: Das Bühnenbild in Frankreich 24

M. Hoffer: Bühnenbild und Theater in England 35

Ettore Cella: Das italienische Bühnenbild 41

Egon Vietta: Erwin Piscator und das Bühnenbild 42

Egon Vietta: Die Bühne ohne Bühnenbild 43

A. Nikonow: Behördlich gelenkte Bühnenkunst 44

Cuno Fischer: Notizen zum Bühnenbild 46

Paul Bender: Der Kunsthistoriker als Filmautor 47

Alexandre Alexandre: Der Kunstfilm in der Sackgasse 48

M. H.: Das römische Theater von Dougga 53

Heinz Held: Eine großartige Aufgabe, aber ... ? 53

Bücher, Ausstellungen, Marginalien 54

Farbtafeln:

N. Gontscharowa: Bühnenbild zum »Goldenen Hahn«

Hans Gaensslen: Entwurf zu einem Theatervorhang

Umschlagbild: Tobias Schiess; Rückseite: Cuno Fischer

Druck des Umschlags: Carl Werner, Stuttgart

Der Satz dieses Heftes erfolgte durch J. Fink, Stuttgart, in der Janson-Antiqua. – Druck: Christian Belser, Stuttgart

Papier: Reflex-Offset der Reflex-Papier-Fabrik Felix Heinrich Schoeller GmbH., Düren

Das nächste Heft behandelt die Malerei der Gegenwart im bayrischen und westfälischen Raum. Es bildet die erste Folge einer auf drei Hefte berechneten Gesamtdarstellung der deutschen Malerei der Gegenwart

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT Ü' ER ALLE GEBIETE

DER BILDENDEN KUNST · SIEBTES JAHR

HEFT 1 1953

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

Für freundschaftliche und tatkräftige Unterstützung der

Arbeit an unserer Zeitschrift dankt der Herausgeber den Firmen

REFLEX-PAPIER-FABRIK FELIX HEINR. SCHOELLER GMBH, DÜREN

GRAPHISCHE KUNSTANSTALT MEYLE & MÜLLER, PFORZHEIM

SCHULER, GRAPHISCHE KUNSTANSTALT, STUTTGART

GROSSBUCHBINDEREI H. WENNBERG, STUTTGART

J. FINK, GRAPHISCHER BETRIEB, STUTTGART

BELSERDRUCK, STUTTGART

B. SPRENGEL, HANNOVER

C. WERNER, STUTTGART

ZUM NEUEN JAHRGANG

Mit diesem Heft eröffnen wir den siebenten Jahrgang. Den siebenten! Diese Zahl nötigt uns selbst Respekt ab. Wir haben sie erreicht, ohne uns auf Konzessionen und Kompromisse einzulassen. Doch wahrscheinlich hat uns gerade dies Festhalten an unseren Überzeugungen die Sympathien jener gesichert, die als Abonnenten und Leser dem »KUNSTWERK« bis heute treu geblieben sind. Auf ihre Zustimmung legen wir auch in Zukunft den größten Wert. Wir werden uns freuen, wenn diese ältesten Freunde unserer Zeitschrift uns weiterhin mit Anregungen unterstützen und, wenn nötig, durch ihre kritischen Einwände belehren. Je enger sich der Kontakt zwischen Lesern einerseits und Schriftleitung und Verlag andrerseits gestaltet, desto besser wird es für unsere Zeitschrift sein.

Das Prinzip, jedes Heft auf ein Zentralthema hin zu komponieren, hat sich bewährt. Wir wollen es auch in dem neuen Jahrgang beibehalten. Auf unserem Programm 1953 stehen folgende Themen:

»Kunst und Bühne«, »Deutsche Malerei der Gegenwart« (erste Folge), »Abstrakte Kunst« (dritte Folge), »Humor und Satire im Atomzeitalter«. Die schaffenden Künstler unter unseren Lesern möchten wir besonders auf unser untenstehendes Preisausschreiben des »KUNSTWERKS«, den Kunstalmanach »Schri Kunst Schri« auf das Jahr 1954 betreffend, aufmerksam machen.

Allen unseren Freunden nochmals vielen Dank und herzlichen Gruß

WOLDEMAR KLEIN LEOPOLD ZAHN

PREISAUSSCHREIBEN

für den Verlagsalmanach: SCHRI KUNST SCHRI 1954

1. *Gewünscht werden Entwürfe für einen farbigen Umschlag*
2. *Größe: Vorderseite allein 15 × 20 cm; ausgeklappt 31 × 20 cm*
3. *Es wird freigestellt, den Entwurf nur für die Vorderseite allein oder über beide Seiten hinweg auszuführen*
4. *Die Ausführung des Umschlages erfolgt in Vierfarbendruck*
5. *Aufgabe: Eine farbige, graphische Lösung, die dem Inhalt des Almanachs* SCHRI KUNST SCHRI *Rechnung trägt (vgl. Ausgabe 1953)*
6. *Ablieferungstermin spätestens 30. August des Jahres*
7. *Preise: 1. Preis DM 300.–*
   2. Preis DM 200.–
   3. Preis DM 100.–
8. *Die Entwürfe sind einzusenden an den Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden*
9. *Die Entscheidung treffen Redaktion und Verlag. Die prämiierten Entwürfe gehen in den Besitz des Verlages über. Der Verlag behält sich das Recht vor, eine Auswahl der Entwürfe in der Zeitschrift DAS KUNSTWERK zu reproduzieren.*

U of M Bindery JAN 8 '60

GEDANKEN ZUR BÜHNENKUNST

I

Das Bühnenbild ist das Gesamt von Szene und Figurinen und von deren mannigfachen Beziehungen zueinander als Farbe, Form und Maß.

II

Das Bühnenbild ist kein Bild im üblichen Sinne: es ist das Wirkfeld agierender Personen, räumlich-realer Grund für das bewegte Spiel von Menschen; es muß daher vom Grundriß aus gestaltet werden und nicht vom Aufriß.

III

Das Bühnenbild ist ein Erscheinungswandel: es ist nicht – es geschieht! Darum sind alle Entwürfe für das Bühnenbild nur vorläufig, alle Wiedergaben der realen Szene unzureichend.

IV

Kernproblem aller Bühnengestaltung ist die Verknüpfung der Szene als des Räumlich-Ruhenden mit dem Drama als dem Zeitlich-Ablaufenden durch die wandelfähigen und wandelschaffenden Elemente: Licht, Figurinen, Vorhänge und beweglichen Dekorationsteile.

V

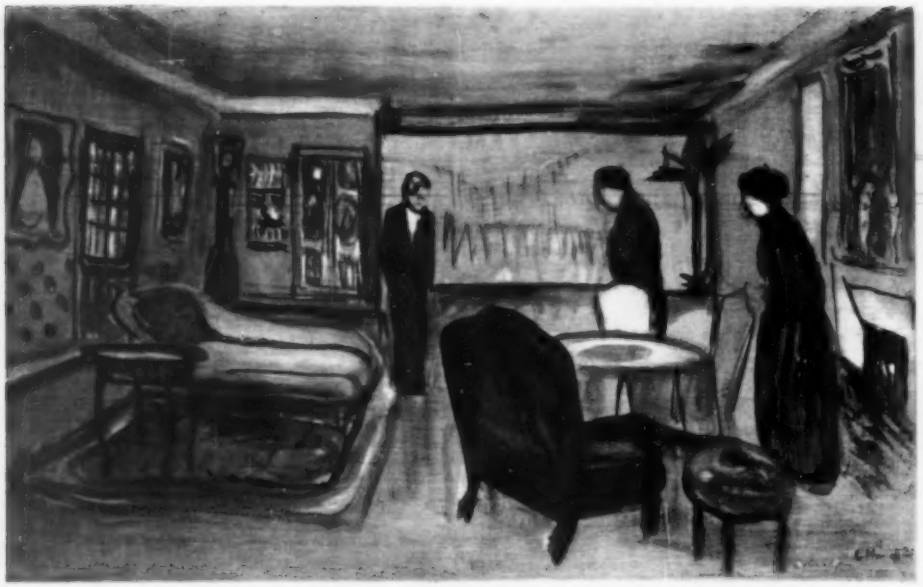
Letzter Sinn des Bühnenbildes ist Dienst an der Dichtung: ihren Wesensgehalt zu fassen, ihrer inneren Dynamik sichtbaren Ausdruck zu geben, den Bann zu verdichten, in die sie zwingen will. Das an sich kunstloseste Bühnenbild, das diesen Sinn erfüllt, ist gut, schlecht das kunstreichste, das ihm zuwiderläuft.

Emil Preetorius.

ZEICHNUNG: TOBIAS SCHIESS

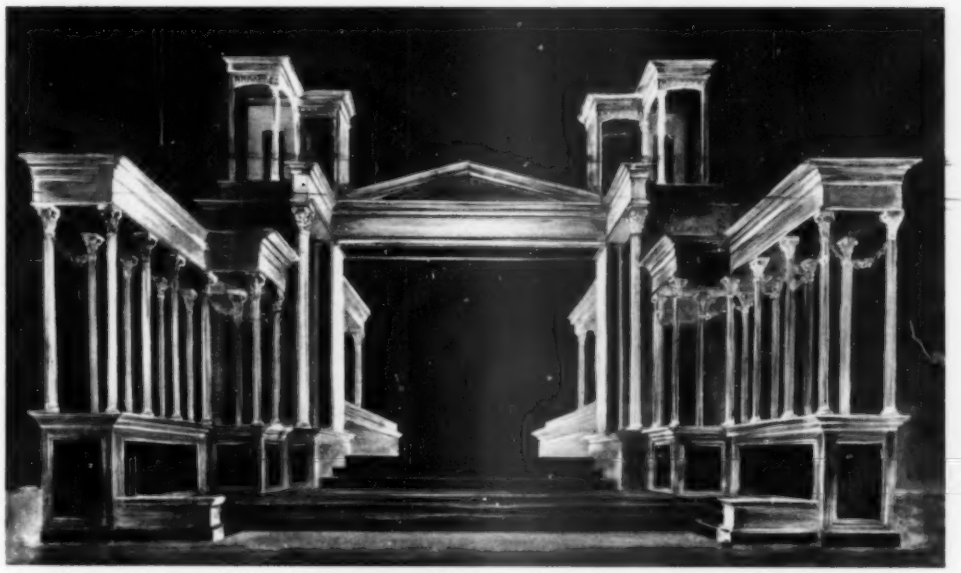
N. GONTSCHAROWA, BÜHNENBILD ZUM „GOLDENEN HAHN“ VON RIMSKIJ-KORSAKOW

ERWIN PISCATOR
»All The Kings Men« von Warren, Dramatic Workshop, New York; Foto: Herbert Gehr



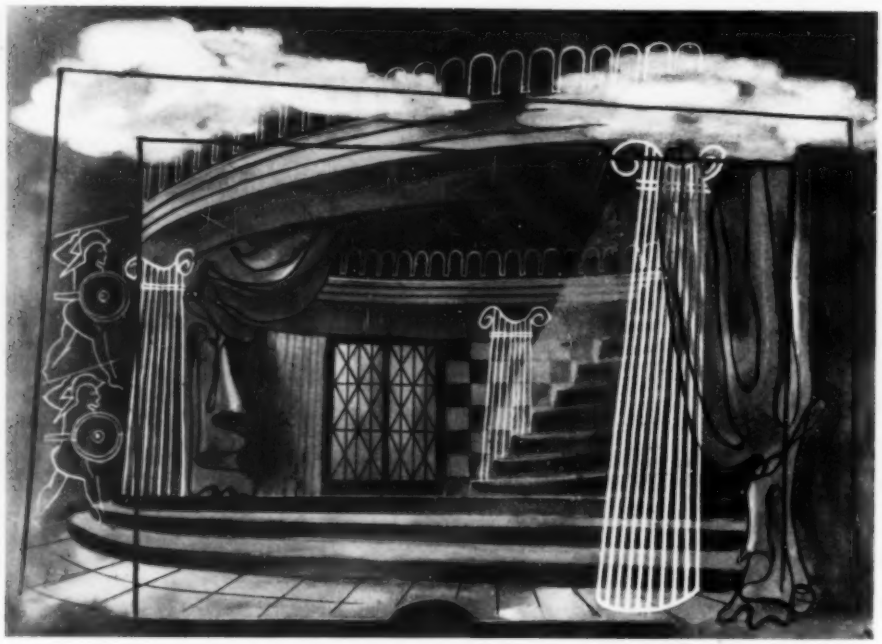
EDUARD MUNCH
»Szene aus Ibsens Gespenstern« (1906), Kunstmuseum Basel

EMIL PREETORIUS
»Der fliegende Holländer« von R. Wagner, Berlin, Westoper; Sommerfestspiele 1952

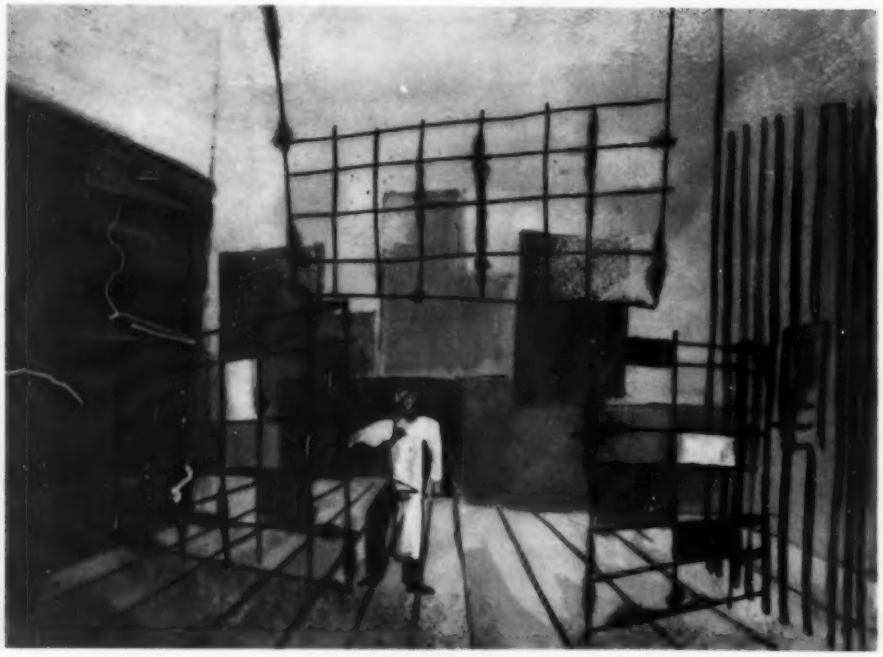


EMIL PREETORIUS
»Die Liebe der Danae« von R. Strauß, Salzburg 1952

ERWIN PISCATOR
»König Lear« von Shakespeare, Dramatic Workshop, New York



G. NEIDENBERGER
»Amphitrion« von Kleist



G. NEIDENBERGER
»Peer Gynt« von Ibsen

EGON VIETTA

GRUNDFRAGEN DES RAUMES AUF DER BÜHNE

Das Bühnenbild als Illusionsmittel ist in der romantischen Bühne zu einer äußersten Perfektion entwickelt worden, so sehr, daß die Fantasie des Zuschauers fast vollständig ausgeschaltet oder fixiert worden war. Gegen diese Entwicklung hat sich, zumal nach diesem zweiten Weltkrieg, unter der Führung von Heinrich Koch und Gustav Rudolf Sellner eine Art puritanischer Entwicklung gebildet, die aber trotzdem auf eine neue Weise zur Farbigkeit der Bühne zurückgestrebt hat. Heinrich Koch hat seine Arbeitsergebnisse, die er im Studio München mit Frau Mhe ermittelt hatte, in seinen großen Inszenierungen »Der Jüngling im Feuerofen« von Zuckmayer, des »Peer Gynt« von Ibsen oder der »Rotte Kain« von H. E. Nossack zur Schau gestellt. Die Entwicklung Sellners ist im nachfolgenden Artikel dargestellt. Sie hat einen Schritt darüber hinaus durch die »Ödipus«-Inszenierung getan wie durch die Inszenierung des »Sommernachtstraumes« mit der Musik von Carl Orff. Dadurch haben sich zwar in der chorischen Behandlung und in der Zusammenarbeit von Musik und Bühne neue Erkenntnisse konsolidiert, aber die prinzipielle Entwicklung dieser Bühne wird dadurch nicht berührt. Der Musikkritiker Oehlmann war der erste, der die Auswirkungen dieses Nachkriegsstils auf die repräsentativste deutsche Bühne, das Festspielhaus in Bayreuth, durch die Übernahme des Bühnenbildes von Wieland Wagner dargestellt hat.

Der Expressionismus

Heute gebrauchen wir den Begriff »Expressionismus« nur noch historisch. Nach dem ersten Weltkrieg hat eine Gruppe von Kunstwissenschaftlern den Unterschied zwischen Expressionismus und Impressionismus klarzumachen versucht, aber zweifellos ist unter dem Begriff »Expressionismus«, »Ausdruckskunst«, eine Fülle von künstlerischen Bestrebungen zusammengefaßt worden, die wir heute als abstrakte Kunst, Konstruktivismus oder selbst Kubismus bezeichnen würden. Es hat aber kein ‚abstraktes' Theater, keine kubistische Bühne gegeben, dagegen die expressionistische Bühne und ihr expressionistisches Stück. Was war da geschehn? Wir verbinden nämlich mit dieser Bühne unsere besten Regisseure wie Hartung und Ebert, Hilpert und Stroux, Jürgen Fehling und Gustav Gründgens, in Rußland Tairoff, in Italien Bragaglia. Weil nun Elemente der expressionistischen Bühne – die wir auf einen bestimmten Zeitraum einschränken müssen – in den Versuchen Heinrich Kochs, Gustav Rudolf Sellners und seines Bühnenbildners Franz Mertz fortleben, teilweise auch von den heute noch wirkenden Regisseuren wie etwa Gründgens und Hilpert entwickelt oder umgedeutet wurden, kann keine Auseinandersetzung mit dem Raum auf der Bühne an dem Expressionismus vorbeigehn. Einer der aufgeschlossensten Kritiker des Expressionismus, Paul Fechter, hat das Problem wiederholt untersucht. Es ist aber an der Zeit, uns auf das Wesen der neuen Versuche zu besinnen, weil allein durch eine solche Klärung die tragische Situation unseres Theaters herausgearbeitet werden kann. Tragisch – denn es ist nicht mehr dieselbe wie nach dem ersten Weltkrieg und

nichts wäre verfehlter, als den Expressionismus zu wiederholen. Wir sind dem Abgrund, an dem alles was gestern noch gültig war, fragwürdig wird, ein erhebliches Stück näher gerückt und wir müssen uns damit vertraut machen, daß Teile unserer Literatur unwichtig werden – Literatur, die wir geliebt, verehrt, als Stück unseres Selbst mit uns getragen haben. Vor derselben Situation standen die ersten christlichen, die ersten humanistischen Schriftsteller. Zweifellos gehört der eigentliche Expressionismus zu jenem leidenschaftlichen Subjektivismus, der die Welt allein aus der seelischer Spannung heraus deuten wollte: Darum war die expressive Bühne ein ungeheures Spannungszentrum, hat sie aus ihren Schauspielern Ausbrüche und Erschütterungen herausgeholt, wie wir sie heute kaum noch verstehen würden. Die Farben, die Aufbauten auf der Bühne, die Elemente der Raumkonstruktion durften aus dem persönlichen Erlebnis des Regisseurs gestaltet werden, wurden vom naturalistischen Requisit, dem Ballast der naturgetreuen Nachahmung befreit. Es gab die Bühne, die nur aus Treppen bestand (Jeßner), es wurde schon mit Vorhängen, einem Minimum an Ausstattung gespielt. Der Mensch auf der Bühne betonte das Inwendige, es herrschte nicht mehr das Klima, die Atmosphäre der Reinhardtbühne. Damals begann in Irland durch Synge und Yeats die Wiederentdeckung des Poetischen. Die seelische Erfahrung des Expressionismus war das ständige Horchen nach innen, aber das *Zeigen*, die Epiphanie auf der Bühne, das eigentümliche – wir würden nach alten Begriffen sagen *objektive* – Element der Bühne wurde vernachlässigt.

Die technischen Probleme des Wandels

Die Übergänge sind so fließend, die Entdeckungen so sprunghaft, daß von Fall zu Fall zu entscheiden wäre, woher die heutige Bühne ihre technischen Erfahrungen bezogen hat. Man müßte dazu eine Generation von Malern und Kunstschulen wie das Bauhaus anführen. Das moderne Bühnenbild hat sich auch im Kulturkampf der Hitlerepoche am besten behauptet. Zu den wichtigen Theoretikern des neuen Bühnenraums gehört Berthold Brecht. Es bedürfte einer eingehenden, weiteren Untersuchung, auf welchem Wege das Beispiel Sellners liegt. In seinen Inszenierungen haben zwei Elemente eine entscheidende Rolle gespielt: die Bühnenfläche als »Schräge«, was in der modernen Inszenierungstechnik allgemein bekannt ist, und an der Stelle der Decke abschließende Raumelemente, Schwebeteile oder Hängedecke, die Franz Mertz wie Formen Braques oder Willi Baumeisters betrachtet wissen will. Das Ergebnis läßt sich dahin formulieren, daß diese Art Bühne Zug um Zug die festen Raumelemente ausscheidet, so zuerst die Kulissen, dann die Decke, bis nur noch der *Ort*, auf dem der Spieler aufzutreten hat, bleibt.

Ort und Raum

Thornton Wilder erzählte mir in New Haven (USA) einmal von dem Entwurf seines neuen Bühnenstücks. »Ich will in diesem Stück, das in einem Warenhausmagazin spielt, die Nacht einzig aus der Sprache der handelnden Personen heraufbeschwören.« Wilder hat damit den entscheidenden Punkt getroffen: Der Raum entsteht durch die Sprache. Der Expressionismus hat zwar die Requisiten von der Bühne entfernt, soweit sie nicht ausdrücklich verlangt werden, aber er hat den Raum weniger in der *Sprache*, als im subjektiven Erlebnis und daher in der subjektiven Veränderung der Sprache gesucht. Der Raum eines Irren tanzte, eines Düsteren war düster, eines heiteren Menschen heiter. Dadurch wurde der »objektive« Raum zerstört. Diese Revolte war allerdings nach den seitenlangen Bühnenanweisungen der Naturalisten wie Gerhart Hauptmann oder Ibsen nur zu verständlich. Das ideale Theaterstück bedarf überhaupt keiner Bühnenanweisung. Denn der Raum des Spiels ergibt sich aus dem *Wort*. Man hat nicht mehr gewußt was der Raum der Bühne ist, weil man nicht mehr vor Augen hatte was Sprache ist. Es ist also mit dem Schritt über den Naturalismus hinaus nicht getan, obwohl es ein *notwendiger* und hilfreicher Schritt war. Aber die Bühnenanweisung, die in der Sprache liegt und die richtig gehört werden muß, läßt eine Vielfalt von Deutungen zu, weil die naturalistische Sprache den objektiveren, wissenschaftlichen *Raum* fordert, das subjektive Stück den stimmungserfüllten Raum, das Zeitstück, wie Piscators »Hoppla, wir leben« die technische Raumkonstruktion, kurz, die Bühne wurde dadurch völlig relativiert. In der Tat erzwingt die Bühnensprache des modernen Stücks festgelegte Raumlösungen. Das gilt aber nicht für das antike Stück, nicht für Shakespeares Theater, die für solche Raumnormen nicht gedacht waren. Soll das etwa heißen, daß Ibsen mehr von der Bühne verstanden hat als Shakespeare? Nein. Shakespeare war dem Raumproblem der Bühne *näher* als Ibsen, er wußte noch, daß Theater nicht so sehr den

Raum braucht, als den Ort, an dem der Raum entstehen kann: durch das Wort der handelnden Personen. Das heißt, der Raum darf erst in der Aufführung entstehen und alles, was die Phantasie des Zuschauers von vornherein festlegt, hindert die Entfaltung des eigentlichen Spiels. Je weniger die Phantasie lahmgelegt wird, desto mehr Spielraum bleibt dem Wort. Auch das subjektive Bühnenbild des expressionistischen Theaters sperrt die Phantasie noch ein: in die subjektive Erlebniszone. Was ist aber *dann* der *Ort*, das eigentliche Spielfeld des Theaters, wenn wir das Inwendige, das Subjektive fallen lassen?

Ort und Choreographie

Wir müssen uns *eines* klar machen: Sprache ist mehr als das Gesprochene, ja die eigentliche Sprache wird nicht gesprochen, sie zeigt, indem sie verstummt. Die Bühne hat aber die einzigartige Möglichkeit, dies Verstummen, dies Nichtgesprochene zu *zeigen*, darauf hinzuweisen. Das geschieht durch die Choreographie. Der Regisseur Arnold hat in der »Antigone« (München) jeden *Schritt* abgezirkelt und das ist genau dasselbe Zeremoniell, durch das antike Kulturen wie die babylonische oder ägyptische, menschliche Abstände, Geltungen und Formen verdeutlicht haben. In dem kirchlichen Kult und in der diplomatischen Sprache lebt noch ein Abglanz dieser Urerfahrung fort. Das höfische Zeremoniell hat diese Zeichensprache niemals preisgegeben. Der Ausdruckstanz der Mary Wigman, Labans, Dore Hoyers weiß um die sinnfällige Bedeutung eines Schrittes, einer Geste. Sellner hat in der Eröffnungsszene des »König Lear« den *Hof* allein durch die Abstände der Edlen sichtbar gemacht. Genau so wird heute in England Shakespeare gespielt. Das Gastspiel der englischen Bühne mit »Hamlet« in Hamburg war zuvörderst ein choreographisch-tänzerisches Ereignis. Die Bühnensprache Barlachs besteht aus dem gesprochenen und ungesprochenen Wort, das die Zwischenräume gleichwertig ausfüllt. An den entscheidenden Stellen wird nicht gesprochen: So beim Hornruf nach der Stromszene des »Grafen Ratzeburg«. Die Pause gehört zur musikalischen Bühnensprache Mozarts, der das sensibelste Organ für das Verstummen der Musik hatte. Sellners »Zauberflöte« in Kiel hatte drei Ebenen, die höhere menschliche, die niedere menschliche und die göttliche sichtbar gemacht. Das ist durch die choreographische Ausdeutung geschehen. Der Effekt war: Der Mensch wurde deutlicher, menschlicher. Das ist auch das Problem Barlachs: Den Menschen verdeutlichen. Der Mensch wird aber nicht dadurch deutlich, daß er in den Mittelpunkt rückt, wie in der Neuzeit. Benn und Auden haben ausgesprochen, daß gerade der heutige Mensch der Mensch im Dämmer sei. Der Mensch wird erst dadurch herausgehoben, daß ihm die Möglichkeit gegeben wird, sich gegen etwas abzuheben. Wenn wir alles nur subjektiv menschlich sehen, gibt es überhaupt keine Vergleichsmaßstäbe mehr. Das war eine klare Einsicht von Ernst Barlach, der sie wiederholt in seinen Briefen ausgesprochen hat.

Die Bühne muß also Abstände markieren, Elemente herbeiholen, gegen die *sich* der Mensch *abheben* kann. Das sind nicht die Kulissen und Requisiten. Sie verschlucken den Menschen. Wo anders aber könnten diese Abstände gefunden werden, wenn nicht beim Menschen selbst? Jede menschliche Bewegung zeigt etwas, markiert etwas, offenbart etwas. Diese Bewegung nutzbar zu machen, ist Sache der Choreographie. Das Wort ruft solche Verdeutlichung, zum Beispiel im Gespräch Lears mit seinen Töchtern, in dem Verhältnis von Lear zu seinem Narren, die zu einer Einheit verschmelzen, in den geistigen Spannungen zwischen Marut und Hikarion, der Sinaiszene des »Grafen von Ratzeburg«. Wo aber ein solcher elementarer Abstand gespannt wird, entsteht auch *Raum*. Dieser Abstand stammt aus den handelnden Personen und ihrem Wort, wogegen der Abstand, den die Requisiten schaffen, nur eine *Hilfe*, ein Anreiz für die Phantasie ist. Überspitzt gesagt: das Bühnenbild ist dazu da, um vergessen zu werden. Es ist aber gerade dann wirklich da, wenn es auf den Raum hinweist, den der Dichter ins Wort gebracht hat. Dieser Raum ist nicht das subjektive Erlebnis des Dichters, sondern eben *das* Geheimnis, das der Dichter ins Wort bannt: Eingebung, Inspiration.

Wir kommen also zu dem Arbeitsergebnis: Daß Bühne letztlich der Ort ist, auf dem durch das dichterische Wort der Raum entsteht – freilich gespiegelt und unterstützt durch jene künstlerischen Raumelemente, die der Bühnenbildner gleichsam dem Wort ablauscht. Damit erhebt sich die Frage, wie der Regisseur diesen Raum auszuarbeiten hat.

URSULA BINDER-HAGELSTANGE

KUBISTISCHE THEATERDEKORATIONEN

In gleichzeitigen, oft voneinander unabhängigen Vorgängen, hat sich im zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts allenthalben die Wiedergewinnung der dreidimensionalen Bühne vorbereitet. Die Revolutionen des ersten Weltkriegs haben diesen Prozeß nur beschleunigt, veränderte doch der mächtig entflammte Lebenswille auch das Theater von Grund auf. Die Parole hieß: das Drama dramatisieren, das Theater theatralisieren! Die Barriere zwischen Theater und Leben – symbolisiert durch den Vorhang – sollte aufgehoben werden, um Zuschauer, Autor und Schauspieler in einen direkten Kontakt zu bringen. Das bedeutete geradezu eine Umkehrung von Wagners Grundforderung: »Möglichste Trennung der idealen Bühnenwelt von der durch den Zuschauer repräsentierten realen Welt, das gänzliche Beseitigen jedweden Übergriffes der Realität in den Bereich der Idealität.« – Das bedeutete folglich einen Bruch mit der Bühne als einem dekorativ-gemalten Bild, das, wie Joseph Gregor sagt, »erschien, wenn das Licht ausging und der Vorhang sich hob«, und das häufig verengt war auf einen schmalen Raumkasten, in welchem der Schauspieler flach wirkte, oft in seiner Phantasie mehr behindert, als unterstützt von den gemalten, vergeblich mit der Natur wetteifernden Kulissen und aufgestellten Attrappen. Nicht in dieser Guckkastenbühne mit Bäumen, die wackelten, und mit Felsen, die pflaumenweich waren, nicht hier fand man das Modell für das neue Leben, sondern in der sich nach drei Seiten in den Raum entfaltenden Szenerie.

Bedeutendes haben hier die Russen geleistet. (Max Reinhardt, der einem Mayerhold an Rang entsprach, kann man nicht zu den Kubisten rechnen.) Wahrscheinlich sind aber die schöpferischen Leistungen ihrer Regisseure – von denen Mayerhold überdies ein ehemaliger »Intellektueller« war – nur die Taten einzelner Künstler von hoher Geistigkeit gewesen, die dadurch, daß sie die Revolution überzeugt mitgemacht hatten, an die einflußreichen Stellen gelangten, von wo aus sie ihren Stil durchsetzen, und die anderen eine Zeitlang mitreißen konnten. Außerordentlich künstlerische, heute verfemte Leistungen waren es, die nicht vermuten lassen, daß die Entwicklung in Rußland so bald stagnieren würde, und daß sie eines Tages – auch im Film – nichts mehr zu bieten haben würde, als banale Tendenzen.

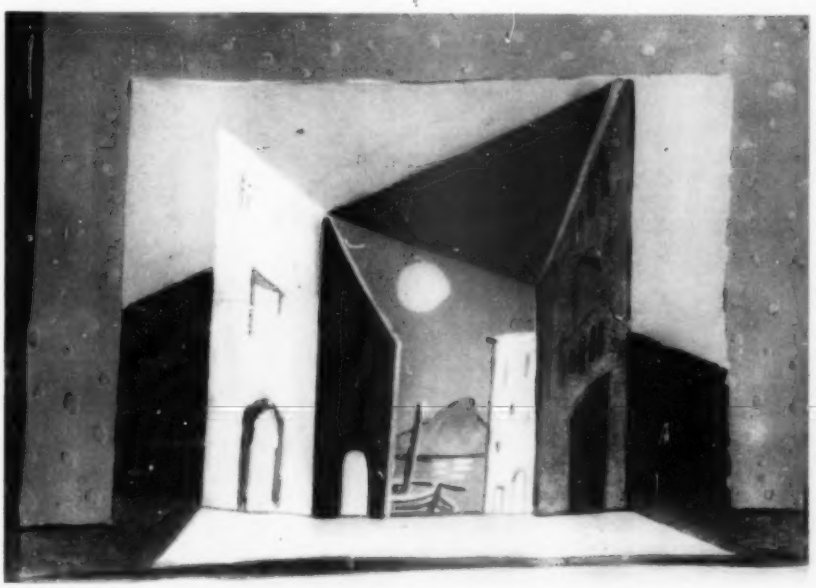
Diese Bühne nach der Revolution war »abstrakt«, jedenfalls unnaturalistisch. Sie verzichtete auf liebevoll geschilderte realistische Einzelheiten, wie zum Beispiel Stanislavsky, der berühmte Vertreter der konservativen Richtung sie noch eine Weile am Moskauer Künstlertheater weiterpflegte, wo, um Ibsen aufzuführen, norwegische Möbel nach Moskau transportiert werden mußten, wo lange Diskussionen um den Stil eines Schwertknaufs stattfanden, und gelegentlich echte zirpende Heimchen und lebendige quakende Frösche die Stimmung untermalen mußten.

Für die Stimmung und das theatralische Fluidum sollte auf der neuen Bühne der Schauspieler verantwortlich sein. Es galt, die Hauptaufmerksamkeit wieder auf ihn zu lenken, ihn von allen Seiten zur Geltung zu bringen, seine Kunst sich entfalten zu lassen, ihm Raum zu schaffen für große Gesten.

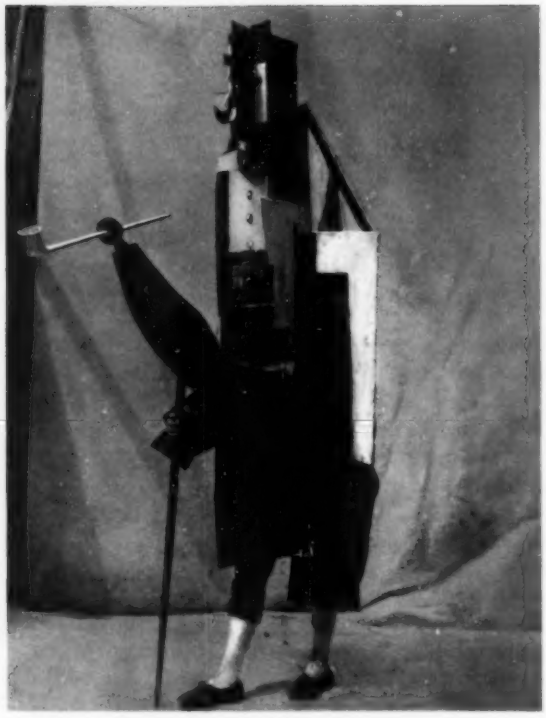
Dennoch einen geformten Raum! Ganz neue Mittel sollten seine Dimensionen veranschaulichen. Dabei bediente sich die Theaterdekoration vor allem der Kunst der Beleuchtung. Mit ihrer Hilfe ließ sich der Raum staffeln in Flächen von starker, halbstarker oder schwacher Helligkeit, oder auch in farbige Flächen.

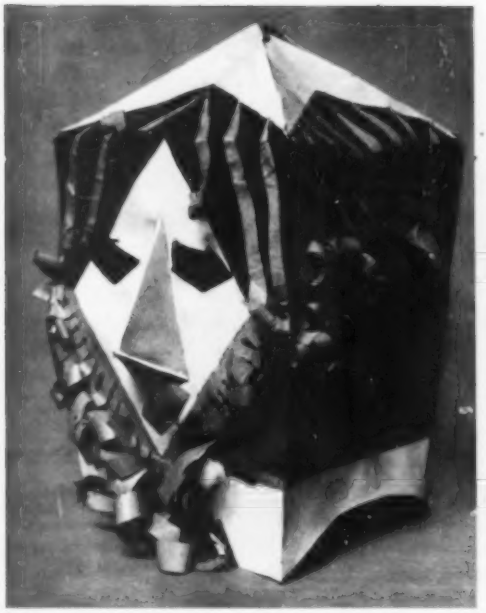
Aber fast noch wichtiger als die Helligkeit war der Schatten, den man als eine positive Form entdeckte. Er verdoppelte, vervielfachte die Motive, teilte sie in feine Intervalle auf, und lieferte, wo man sie brauchte, eine bizarre und vibrierende, an Braque erinnernde Or-

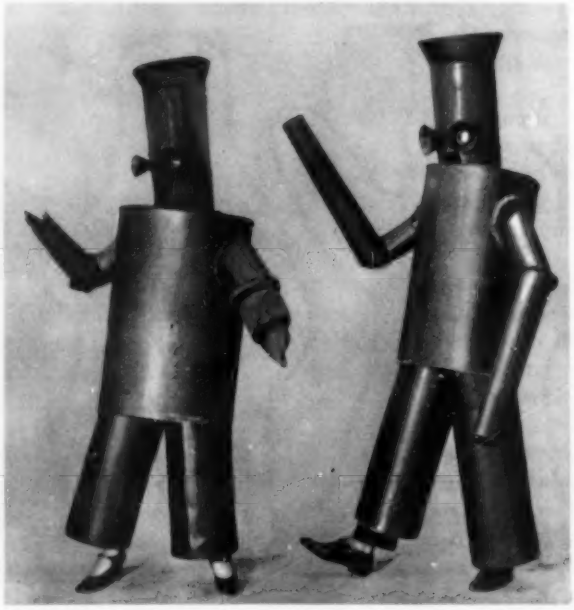
JUAN GRIS
»La Colombe«, Ballett von Serge Diaghilew, 1923



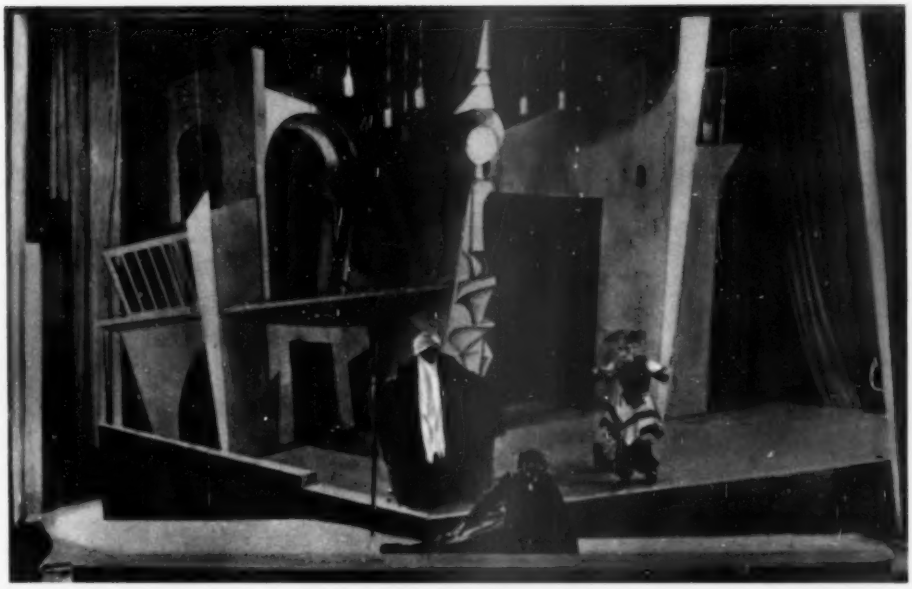
PABLO PICASSO
»Le Tricorne«, von Massine, Ballett von Serge Diaghilew







OSKAR SCHLEMMER, »Figurinen des triadischen Ballettes«, 1922 / PABLO PICASSO, Der Manager im Diaghilew-Ballett, »Parade« von Eric Satie und Jean Cocteau, ausgeführt von den italienischen Futuristen / JUAN GRIS, Papiermaske DEPERO, Figurinen für das »Lokomotiv-Ballett« (aus »The Spirit In The European Theatre« von Huntley Castor)



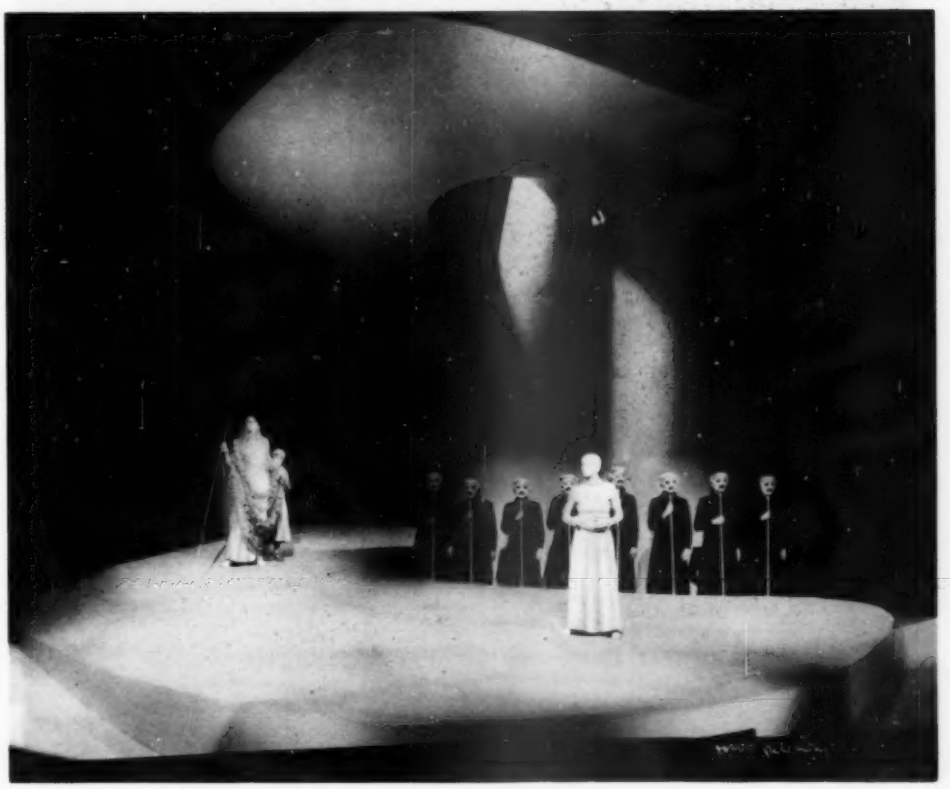
WACHTANGOFF-NIWINSKY
»Turandot« von Gozzi, aus Gregor Fülöp-Miller »Das russische Theater«, Amathea-Verlag 1927

THEATER DER REVOLUTION
»Spartakus«, aus Gregor Fülöp-Miller »Das russische Theater«, Amathea-Verlag 1927

WAKHEWITSCH
»Donogoo-Tonka« von Jules Romains; Comédie Française, Paris

WAKHEWITSCH
Maurice Chevalier-Revue »Plein Feu«, Empire, Paris

TOBIAS SCHIESS
»Hafen der Illusion« von Ustinov, Baden-Baden 1953; Foto: Tschira



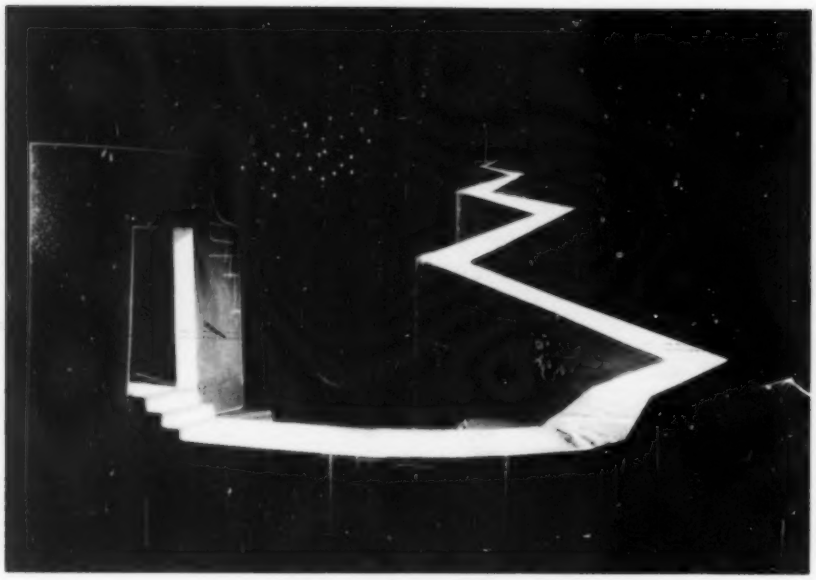
FRANZ MERTZ
»Oedipus« von Sophokles, Darmstadt 1952

WILLI BAUMEISTER
»Judith« von Giraudoux, Darmstadt; Foto: Peter Ludwig

CUNO FISCHER
»Die ganz lange Nacht« von Reifenrath, Uraufführung, Baden-Baden 1952; Foto: Tschira

TEO OTTO
»Polizeirevier 21« von Kingsley, Münchner Kammerspiele 1952

WOLFGANG ZNAMENACEK (†)
»Die Ehe des Herrn Mississippi« von Dürrenmatt, Münchner Kammerspiele 1952; Foto: Hildegard Steinmetz



JEAN PIERRE PONNELLE
Die Höllenmaschine« von Jean Cocteau, Baden-Baden 1953

FERDINAND LEGER
»Die Erschaffung der Welt« von Cendrars und Milhaud; Große Oper, Paris 1925
Aus »Enrico Prampolini«, Scenografia Italiána dal Rinascimento ad oggi Verlag Carlo Bestetti, Edizioni d'Arte, Roma.

namentik. – Dem entsprach in der Inszenierung die Wiederholung und Verdoppelung der Motive, zum Beispiel daß bei einer Bestechungsszene sich ringsum die Türen öffneten, und lauter Hände sichtbar wurden, die Banknoten hielten, und überhaupt der zyklische Charakter der Aufführungen.

Ein anderes Mittel, um den Bühnenraum von Grund auf zu beleben, entdeckte A. Tairoff, dessen Buch »Das entfesselte Theater« auch in Deutschland bekannt wurde. Tairoff schlug vor, den ebenen Bühnenboden zu brechen und ihn aufzuteilen in verschieden hohe horizontale oder schräge Flächen, um so der Gebärde des Schauspielers mehr plastische Möglichkeiten zu schaffen, und die Bühne ihrem Rhythmus anzupassen. Die Gehäuse, die gelegentlich auf diesen geneigten Flächen errichtet wurden (wie in der Turandot-Inszenierung von Wachtangoff, 1922), offene Wände, die den Raum um die Szenen falteten, und ihn unterteilten wie das Kerngehäuse den Apfel, nahmen sich mit all den perspektivischen Verkürzungen, Überschneidungen und Brechungen phantastisch genug aus, gar noch, wenn sie nicht parallel, sondern übereck zum Zuschauerraum standen. Sie enthielten die schönsten Gelegenheiten zu überraschendem Auftreten oder Versteckspiel, wie sie ein echtes Theater braucht, und boten zugleich dem Zuschauer das Vergnügen, mehrere nebeneinander spielende, oder sich anbahnende Handlungen zu übersehen.

Auch Mayerhold hat zuweilen ganze Gebäude im Querschnitt auf die Bühne gestellt, doch ersetzte bei seinen Inszenierungen mehr der Ingenieur als der Architekt den alten Kulissenmaler. Aus Dekorationen wurden Konstruktionen. Seine Gerüste bestanden aus schrägen Rampen, Leitern, Terrassen, während die Ornamentik ganz dem Spiel der Schatten auf den weiten Wandflächen überlassen blieb, all den schwankenden, sich prismatisch durchdringenden Profilen von Latten und Gebälken. – Zuweilen bestand die Dekoration in nichts anderem, als einem abstrakten Gleichnis auf die Welt, in der sich die Handlung abspielte, das heißt meist auf die technisierte Maschinen- und Fabrikwelt. Etwa dekorierte man die Bühne mit einem komplizierten Gestell aus Rechtecken, Kreisen und Schwungrädern (an deren mehr oder weniger heftigen Bewegung der Gemütszustand des Helden abzulesen war!). Solch ein Organismus war von ausgeklügelter Balance, dabei von geometrischer Schönheit in den Verhältnissen. Das Ästhetische, das man ausmerzen wollte, war doch wieder anwesend, wenn auch verwandelt in Schönheit der Technik.

Es hat Länder gegeben, welche die Maschine von Anfang an geradezu mit Begeisterung aufgenommen und sie als Befreierin von der Sklaverei gefeiert haben, Italien zum Beispiel. Man empfand hier keinen Widerspruch zwischen Mechanik und Natur. Im Gegenteil, aller Lebensrhythmus war Mechanismus. Die Gesetzmäßigkeit der Pflanzen- und Tierwelt schien nur Modell für den Mechanismus der Industrie, Fisch und Vogel Urbilder des U-Boots und des Flugzeugs. Auch der Mensch mit dem Kreislauf seines Blutes und dem Taktschlag seines Herzens war eine vorbildliche Präzisionsmaschine. Und gerade der Schauspieler mußte alle Gesetzmäßigkeiten der Bewegung seines Körpers genau kennen und kontrollieren, er mußte Bescheid wissen über Muskeln und Sehnen wie über die Teile einer Maschine. Freilich mußte er diese Entdeckungen wieder vergessen können, wenn nicht Reflexion und Eitelkeit den Eindruck seiner Darstellung verderben sollten.

Hier war nun die Marionette der Idealfall des Schauspielers. Ihre zierlichen und akkuraten, sachlichen Bewegungen entzückten. Man entdeckte Kleists Essay über das Marionettentheater, das heißt man entdeckte die Tugend der Puppen: ihren völligen Mangel an Ziererei, freilich eine automatische Tugend, da sie ja gar nicht vom Baum der Erkenntnis gegessen haben konnten. Alle bedeutenden Regisseure der Epoche sind in die Marionettenbühne vernarrt gewesen. 1907, als Picasso seine ersten kubistischen Versuche machte, beschäftigte sich Mayerhold ernsthaft mit der Marionettenbühne. Um 1910 schrieb Strawinskij die Musik zu »Petruschka«. Auch verschiedene Bauhauskünstler haben Marionetten entworfen, Kurt Schmidt zum Beispiel. Oskar Schlemmers originelle Figurinengesellschaft von 1923 gehört ebenfalls hierher. Der Futurist Prampolini entwarf nicht nur Marionetten, sondern auch die dazu gehörigen Bühnendekorationen für das Teatro dei Piccoli in Rom. Alle diese Mechanismen, die freilich des schöpferischen Anhauchs bedurften, waren allerliebst und hatten nichts vom Dämon oder Roboter an sich. Sehr witzig war ihre folgerichtige Angleichung an Zylinder, Kegel und Kugel, eine Bildung, die sie letzten Endes Cézanne verdankten. Die Marionette wurde ein Lieblingskind des kubistischen Stiles. Sie konnte es werden, da sie von Natur für den Typus geschaffen war, während sich bei kubistischen Inszenierungen auf der großen Bühne, etwa von »Romeo und Julia« oder von »Phädra« durch die Diskrepanz zwischen Bühne und Figuren ständig unlösbare Probleme ergaben. Das menschliche Gesicht

mit seiner ganzen Skala von Empfindungen stand hier im Wege.

Folgerichtig hat Oskar Schlemmer bei Entwürfen für einen Raumtanz auf der Bauhausbühne die Gesichter der Tänzer durch Masken kaschiert. Drei Jahre früher, 1922, hatte er die Figurinen des Triadischen Balletts entworfen. Bei einer von ihnen, die aus rein geometrischen Formen, aus Kegel, Kugel und Scheiben zusammengesetzt war, nahm sich das Gesicht des Tänzers in der Tat aus, wie eine Rossini-Floskel zwischen Strawinskijs motorischen Rhythmen. Der Stil verlangte als letzte Konsequenz die Maske.

Diese Forderung erfüllten die drolligen Entwürfe des Futuristen Depero für ein »Lokomotiv-Ballett«. Denn Maschinentänze und Maschinenballette wurden sehr modern in den zwanziger Jahren. »Ich proklamiere und verteidige die Schönheit der Lokomotive, des Flugzeugs und des Automobils«, hatte Gino Severini gesagt. Eine dynamische, gebrochene Bewegung paßte auch am besten zu einer Bühne, deren Boden vielfach gebrochen, und deren Bauten prismatisch waren. Wie gerufen kamen dazu die neuen amerikanischen, rhythmisch scharf akzenturierten Tänze wie Fox-Trott, Two-Step, Cake-Walk, und auf hohem Niveau Strawinskijs rhythmische Konstruktionen.

Es war schließlich überhaupt die Choreographie des Balletts, die als geformte Bewegung im Raum den kubistischen Stil in eine sehr nahe Beziehung zur Bühne brachte. Der Anreger war Serge de Diaghilew, der von 1909 bis 1929 in Paris Triumphe russischer Ballettkunst gefeiert hat. Bis 1915 hatte Léon Bakst, der berühmte Jugendstilist, Dekorationen und Figurinen für die Inszenierungen Diaghilews entworfen, obschon sie reine Gebilde der Phantasie, die, wie Joseph Gregor sagt, »Geschichte als anmutige Erinnerung« wiedergaben und sich sehr weit vom »trompe-l'œil«-Stil entfernt hatten. Nach 1915 vergab Diaghilew seine Aufträge an die revolutionärsten der damaligen Künstler, Picasso, Matisse, Braque, Gris, Dérain, Utrillo, De Chirico, sie alle haben Dekorationen für das russische Ballett geschaffen. Natürlich auch Hintergrundspanoramen, denn bei diesen Aufführungen, die sich vor allem ans Auge wandten, kam es sehr auf Ausstattung an. Nach kleinen Skizzen mußten nun die professionellen Dekorationsmaler (zähneknirschend) die Entwürfe ihrer größeren Kollegen in den riesigen Maßstab der Bühne übertragen, die mythischen Himmel Braques zur »tentation de la bergère«, oder die Pläne Picassos zu De Fallas »Dreispitz«, die so klar waren, daß sie die Sterne ganz nah zu rücken schienen.

Ein kubistisches Musterbeispiel war die 1917 aufgeführte, von Picasso ausgestattete »Parade«. Die Idee stammte von Cocteau: vor einem Zirkus sollten ein Girl, ein chinesischer Feuerfresser und zwei Akrobaten herumspazieren und dabei so tun, als ob sie die Vorgänge im Innern des Zeltes beobachten könnten, indessen drei Manager ständig, aber vergeblich bemüht sein sollten, ein imaginäres Publikum zum Eintritt zu bewegen. – Die Entwürfe Picassos, besonders die der Manager, waren eigentlich die ersten Masken, seit der Vorrat, den Antike und Commedia dell' Arte geliefert hatten, aufgebraucht war. Weder Götter noch Dämonen, weder Tiere noch Komödianten der »Fêtes Galantes« präsentierten sich hier in Masken, sondern ganz einfach Phantome der Zeit, »Propaganda« hieß das eine, »abstrakte Kunst« das andere.

Ähnlich wie Karnevalsriesen überragten diese Larven den Träger um ein Drittel seiner Körperhöhe. (Da der ganze Körper hier maskiert war, darf man den Ausdruck auch für das Ganze nehmen, nicht nur für das Gesicht.) Ohne Gesicht, aber mit einem Profil versehen, und mit einem Sprachrohr wie Cooks Reiseführer – mit den Häuserfronten zusammengekoppelt, und doch auf keine Ansicht hin festzulegen, boten sie ein nie gesehenes Schauspiel, das einen Theaterskandal hervorrief. Anhänger und Gegner standen sich wie Kampfhähne gegenüber.

Dennoch: diese Entwürfe von Picasso sind Masken, sind Larven, nicht nur stilisierte Kostüme. Groteske Eigenwesen spazierten auf der Bühne herum, unter denen sich das Menschliche des Trägers verbarg, oder nur mehr Medium war für eine Satire auf die Gaunereien der Moderne: Beschwörung der Masse durch Propaganda, vermittels der Technik. – Welch ein ungeheurer Sprung in der Entwicklung von Baksts gefälligen Drapierungen um die Schönheit, diesen »anmutigen Erinnerungen an die Geschichte«, bis zu Picasso, der den Zeitgeist auf der Marktschreierbühne Figur machen ließ.

In den Typen des zweiten (und dritten) Managers setzte sich der kubistische Stil selbst in Szene. Picasso erfand hier sozusagen den Kubus des kubistischen Stils. Eines seiner Stilleben, die nichts sind als ein Rhythmus aus Urformen und Urbewegungen, wurde hier von der Fläche in den Raum projiziert und dem menschlichen Entwurf angeglichen. Dabei kann einem ein Ausdruck in den Sinn kommen, den Cézanne öfters beim Malen

brauchte: er sprach von »des plans superposés«. – Die Tanzsprache, welche diesen Phantomen gemäß war, kann nicht der Ballettstil, es muß die Pantomime gewesen sein.

Von Juan Gris, dem frühverstorbenen Schüler und Freund Picassos ist aus dem Jahr 1924 eine Maske erhalten, in der Phantasie und Stil völlig eins sind. Ein launiger Einfall ist da aus Papier gefaltet, gerissen und geklebt worden. Wenn die Ferne vom Menschlichen ein typisches Merkmal der Maske ist, dann ist diese Tarnkappe schlechthin vollkommen –. Alle Formen sind verwandelt in geometrisch-flächiges Ornament und dann zum Kubus zusammengefügt. Und doch halten sich die Entfernung von der Natur und die Angleichung an sie die Waage. So erkennt jedermann auf den ersten Blick, bis in die Luftschlangen-Haare das Gleichnis auf den menschlichen Kopf.

Auch in dieser Maske sind alle Bewegungen der Psyche getilgt, aber nur, um sich zu sammeln, und mit hintergründiger Wucht aus dem Blick der schwarzen Augenhöhlen zu brechen.

Kubistische Theaterdekorationen und Masken – sie können Irrationales sinnfällig machen wie jeder andere große Stil. Auch dieser Bühne geht es um die Hintergründe. Zwar anstatt den Bühnenraum über sich selbst hinaus ins unendlich Weite zu vergrößern, wie im Barock, verstellt sie ihn – aber nur, um ihn besser ahnen zu können, um ihn an plastisch-kubischen Profilen (erfahrbar) sichtbar und spürbar zu machen. Denn wo die Form Kunstwerk ist, vermag sie es, Hintergründiges zu bannen. Es leuchtet dann durch sie hindurch wie Licht, das durch Laternen scheint. Es kann aber auch ins Schattenbild treten, oder als Finsternis einen lichten Vordergrund durchbrechen.

ANTONI CLAVÉ
»Carmen« Ballett; Foto: Harrison Elliott

ALEXANDRE ALEXANDRE

DAS BÜHNENBILD IN FRANKREICH

Um die Jahrhundertwende beginnt der Aufstieg eines neuen Schaustellergewerbes, des Films. Der Filmregisseur holt nicht nur seine Darsteller von der Bühne, sondern auch die Dekorationen. Sie bestehen aus bemalten Leinwänden, auf Holzrahmen gespannt, die zusammengesetzt einen Raum ergeben, und aus gemalten Hintergrundsprospekten.

Der Filmarchitekt existiert noch nicht. Die Filmdekoration ist dem Bühnenbild identisch, nach den Grundsätzen der »scène à l'italienne« des 17. und 18. Jahrhunderts gestaltet. Man verwendet die Perspektivmalerei und den »trompe l'œil«. In Frankreich hat – als einer der ersten – der Maler Bérain beides unter Ludwig XIV. für die Oper eingeführt.

Bald erkennt der Filmregisseur: das Lichtspiel erfordert andere Gesetze als das Bühnenspiel. Das Objektiv der Kamera ist seelenlos und deshalb visuell sachlicher und kritischer als das beseelte, die Illusion ersehnende und deshalb sie mit heraufbeschwörende Auge des Theaterbesuchers, wenn es die Illusion des Echten erzeugen soll. Außerdem verharrt die Kamera nicht wie der Theaterbesucher in beträchtlicher, die Illusion fördernder Entfernung vom Handlungsvorgang und vom Bühnenbild. Sie gleitet ins Bühnenbild hinein und das Objektiv erfaßt mit der unbestechlichen Schärfe einer Lupe jede Einzelheit.

Das Lichtspiel, bestrebt seinen eigenen Weg zu gehen, will durch die Photographie als Mittler dramaturgisch und bildhaft lebensechter als das Bühnenspiel sein, naturgetreuer, als der primitive Verismus des Theaters es gestattet. Dieser Drang führt zur Geburt des Filmarchitekten. Er ersetzt das Bühnenbild durch den nach dem Vorbild der Wirklichkeit konstruierten Bau, infolgedessen die Illusion des echten Bildes durch das echte Bild.

Diese Entwicklung des Lichtspiels und der Filmdekoration muß sich zwangsläufig auf das Bühnenspiel und das Bühnenbild auswirken. Eine künstlerische Läuterung ist die Folge: Die Bühne überläßt gewisse Gattungen der reinen Unterhaltung, in denen es mit den Möglichkeiten des Lichtspiels nicht zu konkurrieren vermag, vorwiegend der Kinematographie, zum Beispiel das Melodram, das historische Schauerstück und den Reißer. Sie besinnt sich auf ihre Mission als Kunst. Kunst darf nicht die Kopie des Realen sein. Die Epoche des »Kunst-Theaters« kündigt sich an und mit ihr Evolutionen und Revolutionen auf dem Gebiet des Bühnenbildes.

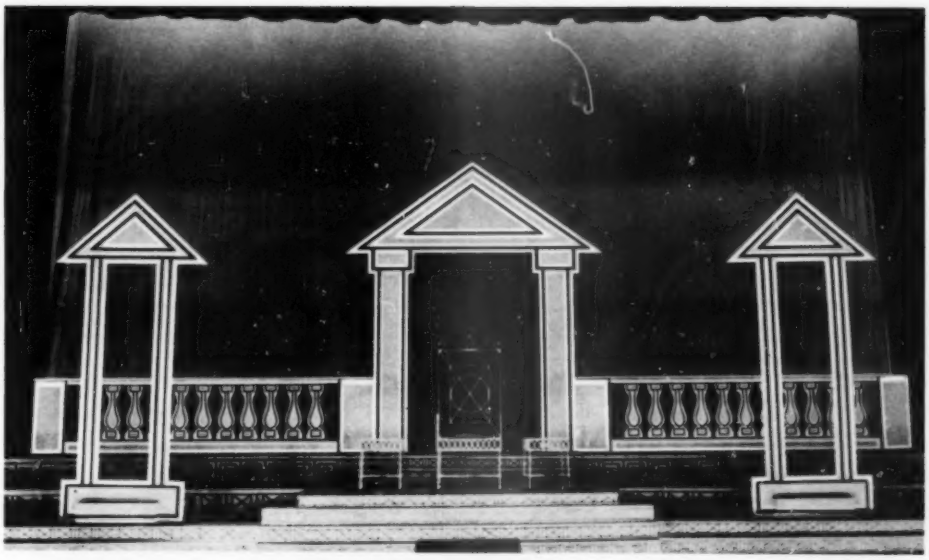
Bereits 1889 hatte der Schweizer Adolphe Appia die Notwendigkeiten von Reformen empfunden wie dann Georg Fuchs, Fritz Erler, Max Reinhardt in Deutschland und Gordon Craig in London. In Rußland schaffen Stanislawsky, Mayerhold und Tairoff einschneidende Wandlungen. Ihre Theorien und Tendenzen, obwohl sie sich unterscheiden, werden durch die gleiche Erkenntnis inspiriert: Die Dekorationsmalerei des »trompe l'œil« mit ihrem Kulissenplunder entspricht nicht mehr dem zeitgenössischen Theater. Die Einflüsse der erwähnten Neuerer begegnen in Frankreich, wo gleichzeitig Revolutionen auf den Gebieten der Schönen Künste und der Literatur stattfinden, den durch das Lichtspiel verursachten Reaktionen.

In Paris triumphiert das oberflächliche Boulevardtheater mit einer wahren Schreckenskammer von Dekorationen. Sein erbittertster Gegner wird Jean Copeau. Er dekretiert:

»Dem neuen Werk – das nackte Schaustellergerüst. Das Grundgesetz der Bühne und des Theaters ist neu zu entdecken sowohl für die Schauspieler und die Schriftsteller wie auch hinsichtlich der Inszenierung. Das Bühnenbild bleibt immer nur Dekoration, eine Illustration. (Le décor est toujours du décor, une illustration.) Diese Illustration ist von keinem direkten Interesse für *die dramatische Handlung, die allein die architektonische Form der Szene bestimmt.*«

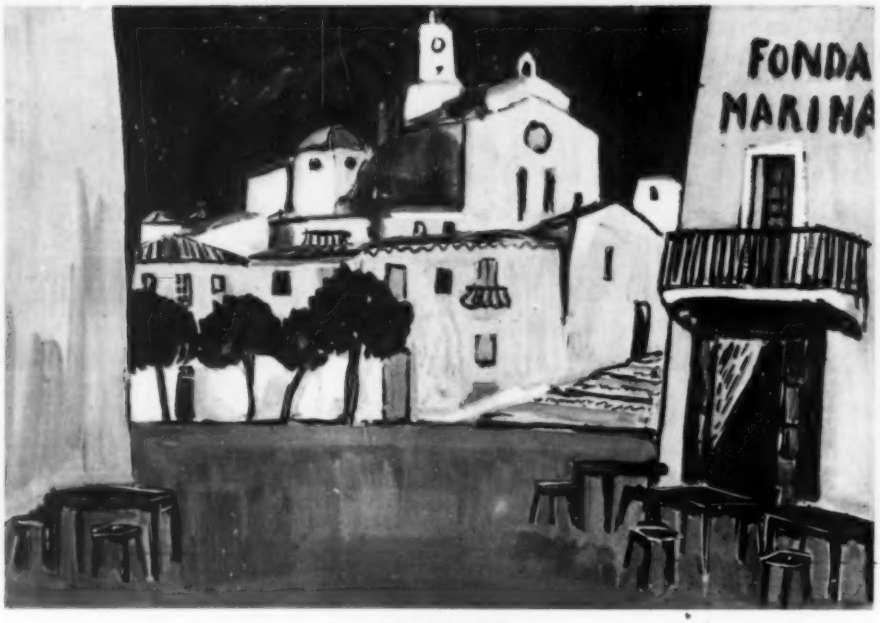
Dem Theater seine Seele wiederzugeben, »rethéatraliser le théatre«, das ist Copeaus Losung.

Ursprünglich homme de lettres und kein Theatermann, der literarisch progressiven Nouvelle Revue Française und André Gide verbunden, wählt Copeau den Platz seiner Bühne nicht in der Nachbarschaft der mondänen Boulevardtheater, sondern auf dem seriöseren Boden des linken Seineufers im Reiche der Hochschulen des Quartier Latin, der Verleger, der Avantgarde, des Montparnasse und des geistlichen Viertels von Saint-Sulpice. 1912 eröffnet er den »Vieux Colombier«, der nun Schule macht. Das Wort, der Dialog dominiert in Aufführun-

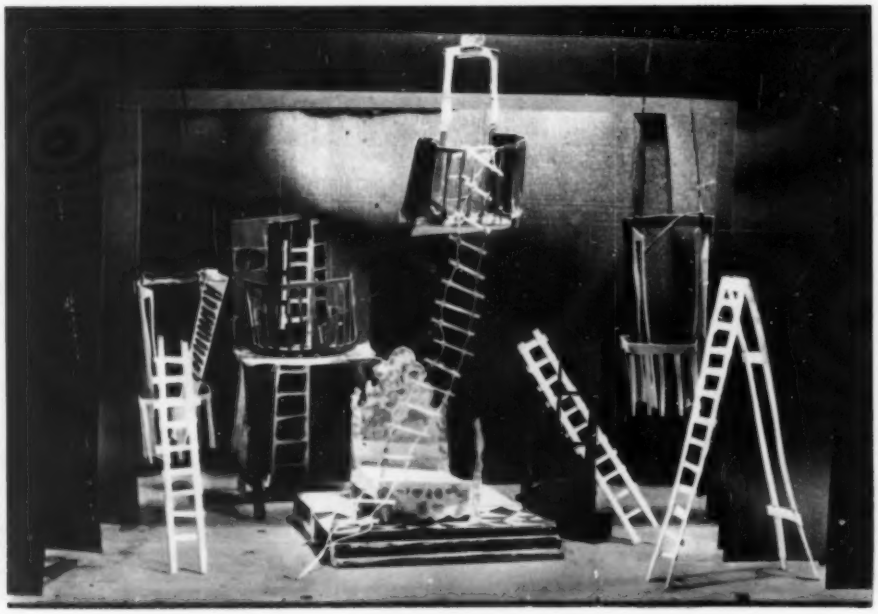


LÉON GISCHIA
»Oedipus« von André Gide, Truppe Jean-Louis Barrault und Mad. Renaud, Marigny; Paris; Foto: Bernard

A. M. CASSANDRE
»Le Chevalier et la Demoiselle«, Ballett von J. Jbert



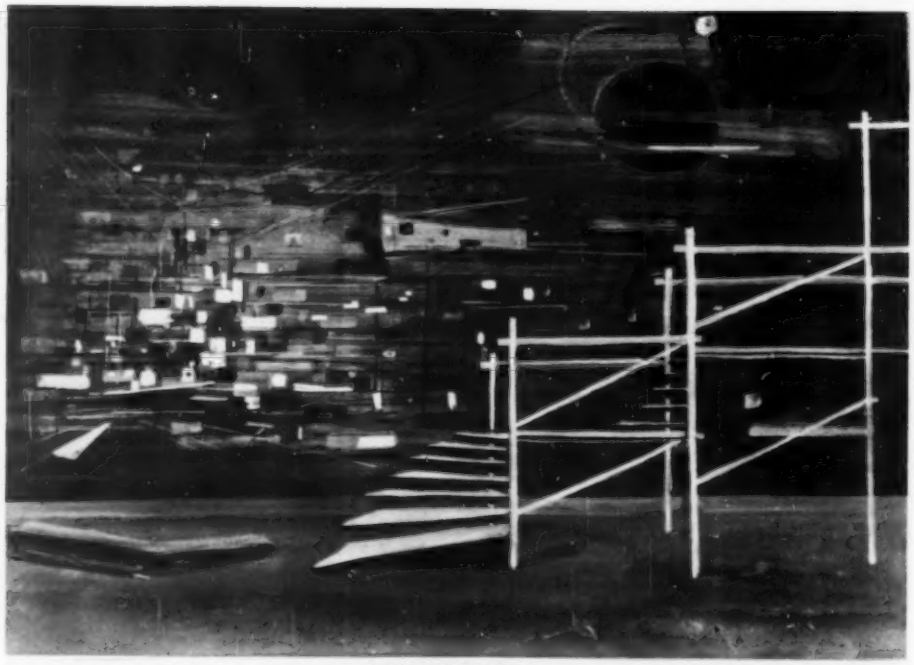
YVES BRAYER
»Dolores« von Mich. Maurice Levy, Komische Oper, Paris; Foto: Cauvin



ANTONI CLAVÉ
»Don Perlimplin« v. Federico Garcia Lorca; Festival 1952, Aix en Provence

CHAPELAIN-MIDY
»Der Soldat und die Hexe«, von A. Salacrou; Theatre Sarah Bernhardt, Paris; Foto: Marc Vaux

CHRISTIAN BERARD
»Die Irre von Chaillot« von Giraudoux, Athenée, Paris



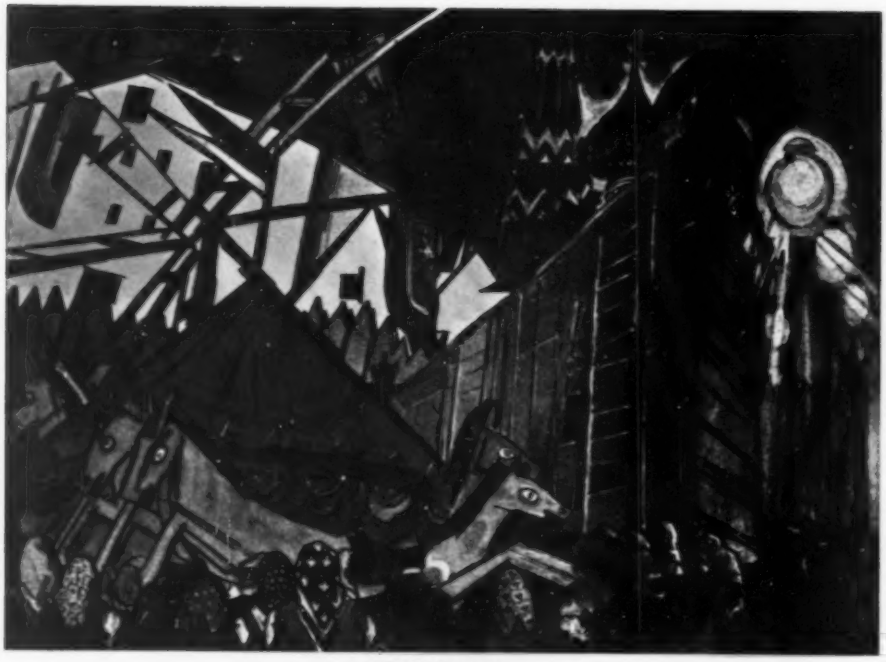
FRANCIS BOTT
»Draußen vor der Tür« von W. Borchert, Pariser Uraufführung der Truppe Visconti, Theatre de l'Humour, Paris;
Foto: Rogi-André

ANTONI CLAVÉ
»Die Rache« von Ruth Page (nach »Der Troubadour«); Ballett des Champs Elysées, Empire, Paris

LEONOR FINI
Figurinen für das Ballett »Les Demoiselles de la Nuit«, Ballett von Roland Petit; Foto: Harrison Elliott

A. M. CASSANDRE, Figurinen für das Ballett »Les Mirages« von Cassandre und Lifar, Große Oper, Paris / CHAPELAIN-MIDY, Kostümentwurf für »Ginevra« v. Marcel Delannoy; Komische Oper, Paris; Foto: Marc Vaux / COUTAUD, zwei Kostümentwürfe; Foto: Marc Vaux

LÉON BAKST
Figurine zum »Feuervogel« von Strawinsky



LÉON BAKST
»Karussell«, Theater M. Kusnezoff (Amerika)

NATHALIE GONTSCHAROWA
Dekoration für ein Mysterienspiel

gen von Werken Shakespeares, Mérimées, jüngerer Dichter wie Paul Claudel, André Gide, Jules Romains. Bühnenbild und Kostüm sind schlicht, jedes überflüssigen Schmucks entkleidet, auf die wesentlichen Erfordernisse der Inszenierung beschränkt. Und damit wendet sich Copeau gleichzeitig gegen eine andere neue Tendenz, die Routine des handwerklichen, kunstfeindlichen Theaterdekorationsmalers durch den schöpferischen Geist bedeutender Maler zu ersetzen.

Diese Tendenz wird durch die Ankunft Serge Diaghilews und seines russischen Balletts ausgelöst. Die Ansicht, Diaghilew habe als erster berühmte Maler auf die Bühne geführt, ist irrig. Schon im 15. Jahrhundert schaffen Jehan de Foucquet und Jehan de Paris Dekorationen für Mysterienspiele. Im 18. Jahrhundert wirken Watteau, Boucher und Fragonard mitunter für die Bühne. Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard, Maurice Denis, Vuillard, Serusier, Odilon Redon, K. X. Roussel liefern Lugné-Poe und Paul Fort Entwürfe. Diese beiden Theaterpioniere, Verfechter Shaws, Claudels, Ibsens, d'Annunzios, Batailles und Maeterlinks, erstreben eine Verjüngung der ursprünglichen Bühnenausstattung des 18. Jahrhunderts. Ihr Théatre d'Art ist ein Angriff gegen das 1887 von André Antoine gegründete Théatre Libre und dessen übertriebenen Naturalismus und Realismus. Antoine strebt geradezu nach einer Photographie des Lebens – bis auf das Bühnenbild mit echten Spinnweben, wirklichem Schmutz, lebenden Hühnern, dampfenden und duftenden Speisen und dem blutigen Kalbsherz als Ersatz für ein Menschenherz auf der Spitze einer Degenklinge.

Die berufsmäßigen Dekorationsmaler mißhandeln die allerdings nicht bühnenreifen Entwürfe der Meister der Malkunst dermaßen, daß nicht viel davon übrig bleibt. Doch nun feiert Diaghilew Triumphe mit einem Künstler und erfahrenen Bühnentechniker wie Léon Bakst, ferner mit Benois, Federowsky, Gollovine und Roerich. Er verursacht eine Wandlung, die der Maler Jacques-Emile Blanche folgendermaßen kennzeichnet:

»Zunächst hatten diese wunderbaren Divertissements einen Hintergrundsprospekt, eine Leinwand wie ein Lavis, ein Aquarell, das sich am rechten Platz befand, es war eben ein Hintergrund. Dieser Hintergrund erinnerte an die Architektur und den Himmel eines Veronese, er näherte den Ballerinen wirklich grünes Laub. Dieser Hintergrund, diese zugeschnittenen Bäume standen nicht im Widerstreit mit der Natur. Es war bemalte Leinwand, eine Dekoration von Menschen ohne Prätention, die nicht wie ein akademischer Landschaftsmaler modellierten. Das war endlich Farbe, das waren Farbtöne. Die Gegenstände waren angedeutet, nicht zum Nachteil der Personen der Wirklichkeit nachgeahmt. Und das war alles, was man für die Bühne brauchte, kein imitierter Marmor, keine Blätter in Kitsch, sondern die farbenfrohe und köstliche Suggestion, wie sie die gemimte Handlung erlaubt.«

Um sein Ideal zu verwirklichen, die Choreographie, die Musik, die Dekoration und das Kostüm als Künste gleichwertig auf der Bühne zu vereinen, verpflichtet der Ästhet Diaghilew revolutionäre Meister der Schönen Künste: Picasso, Braque, Matisse, Rouault und auch Marie Laurencin. 1920 folgt Rolf de Maré für die schwedischen Balletts diesem Beispiel. Fernand Léger, Laprade, Steinlen, Foujita und Paul Colin werden seine Bühnenbildner. Die meisten dieser Künstler machen sich nicht gründlich mit der Bühnentechnik vertraut, aber sie geben wertvolle Anregungen.

Mit Copeau und Diaghilew haucht vor allem Jacques Rouché der Gestaltung des Bühnenbildes einen neuen Geist ein. Er teilt in vielen Punkten die Ansichten Böcklins, der sich mit Richard Wagner über die Ausstattung seiner Musikdramen nicht zu verständigen vermochte, und die »stereoskopische Bühne« ablehnte. Nach eifrigen Studien im Ausland gründete er 1910 sein Théatre des Arts, das den größten Einfluß auf die Bühne ausübte. Copeau, Dullin, Louis Jouvet und Rocher erhalten hier das Rüstzeug für ihre eigenen Reformen. Vielen Malern von Rang gibt Rocher Gelegenheit, sich mit den Aufgaben eines künstlerischen Bühnenbildners vertraut zu machen: Maxime Dethomas, René Piot, Jacques Drésa, dann d'Espagnat, de Segonzac, Delaw, Desvaliès, Guérin, Vuillard, Baignères, Poulbot, Poiret. Als Leiter der staatlichen Opernhäuser ist er begabten jungen Künstlern ein vorzüglicher Lehrer. Von gleichem Geist ist Serge Lifar beseelt, seit 1932 Rouchés Choreograph und erster Tänzer, Schüler Diaghilews und Nijinskys. Auf Rouchés und Lifars Programmen erscheinen Raoul Dufy, Miro, Dali, Léger, Chirico, Derain, Cassandre, Dignimont, Pédro Pruna, Larionow, Brianchon, Masson, Mariano Andreanu, Yves Brayer, Chapelain-Midy und, nicht zu vergessen, der interessante André Boll und Christian Bérard. Hirsch, Rouchés Nachfolger, verbreitert die erschlossenen Wege, und der kürzlich neu ernannte Leiter der Staatsoper, Maurice Lehmann, ein hervorragender Bühnenspezialist, übergibt die Ausstattung seiner ersten Inszenierung, der Ballettoper »Les

Indes Galantes« von Rameau, sechs führenden Bühnenbildnern und erzielt einen triumphalen Erfolg.
Die Grenzen der Oper und des Balletts erlauben Rouché nicht, alle seine Ideen zu verwirklichen; aber seine Lehren strahlen auf das ganze Pariser Theaterleben aus. Jedenfalls beherrscht der Maler, der Künstler, künftig Gestaltung und Entwicklung des Bühnenbilds.
1932 beginnt Bérards Aufstieg als wahrer Star. Unvergeßlich sind seine Ausstattungen verschiedener Balletts sowie der Inszenierungen Louis Jouvets von Molières »L'Ecole des Femmes« und Cocteaus »La Machine Infernale« und Jouvet inszenierte bei Barrault Molières »Les Fourberies de Scapin«. In diesem Zusammenhang muß Irene Karinska genannt werden. Sie führte Bérards Kostümentwürfe aus. Kein anspruchsvoller Bühnenbildner möchte heute die einzigartige Begabung der Karinska missen. Bérard, an sich ein Liebhaber der scène à l'italienne, entwickelt in Verbindung mit brillanten Farbharmonien eine elegante Stilisierung der Dekoration und nützt sie virtuos für szenische Wirkungen mitunter zum Nachteil des Dramatischen. Durch seinen Star-Erfolg berauscht, gleitet er in den letzten Jahren seines Lebens oft in eine barocke Übertreibung und läßt seine Ausstattung Selbstzweck werden.
Die Schilderung der zahlreichen Aspekte des heute vorwiegend picturalen Bühnenbildes würde einen Band füllen. Die widersprechendsten Richtungen sind vertreten. Jean Hugos Versuche, ein schematisiertes Bühnenbild mit den Schauspielern durch zweidimensional also flachwirkende Kostüme in Einklang zu bringen, ist noch in manchen Inszenierungen spürbar. Die stilgerechten Bühnenbilder von Suzanne Lalique für die Comédie Française müssen erwähnt werden. Léonor Fini verdankt man sehr originelle, skurrile Ausstattungen. Jean-Louis Barrault, der vielseitige Pariser Theaterliebling, koppelt seine meist erfolgreichen Inszenierungen mit verschiedenartigen Experimenten von Balhus, Jean-Denis Malclès, Wakhévitch, Labisse u. a.
Chaplain-Midy verabscheut alles plastisch Konstruierte. Er fordert einen gewissen Symbolismus und die Weiterentwicklung der vorhangartig aufrollbaren Dekorationsteile des 18. Jahrhunderts. Yves Brayer hingegen zieht plastisch konstruierte Dekorationsteile vor. Der vielbeschäftigte Georges Wakhévitch propagiert einen ins Symbolische transponierten Realismus.
Zwei Bühnenbildner, gleichfalls Maler, haben Mauern umgeworfen, die Bérard nie zu bezwingen vermochte: Antoni Clavé und Léon Gischia.
Clavé, dessen Ausstattung für die Münchener Aufführung der Operette »Feuerwerk«, von Charell beeinflußt, nur bedingt kennzeichnend ist, verwendet die Bühne nicht als Guckkasten, sondern als Podium, auf dem er raummäßig konstruiert. Die Bezeichnung »Bühnenbild« wäre für seine Schöpfungen vollkommen falsch. Die wesentlichen Werte und Elemente der Handlung und unter Umständen der Musik und ihr Verhältnis zueinander bestimmen den Platz, die Form, die lichtgebundenen wenigen herrlichen expressiven Farben und den Akzent der im Raum zu errichtenden einzelnen stilisierten Elemente der Dekoration und ihre Einleuchtung. Das stilisierte Kostüm und seine Farbe sind Ausdruck des Charakters der Rolle und ihrer Bedeutung. Nichts ist rein dekorativ und illustrierend. Alles ist unbedingt notwendig. So erreichen Spiel und Tanz, Musik und Ausstattung bei entsprechender Regie eine einzigartige plastische Ganzheit, wie sie die ideale Sichtbarmachung des geschriebenen Werks auf der Bühne verlangt.
Diese Theorie ist von Antoni Clavé, dem wissenschaftliche Untersuchungen und Forschungen fernliegen, nicht zielbewußt entwickelt worden. Sie kristallisiert sich aus den rein intuitiven Schöpfungen dieses begabten Künstlers, bei dem alles dem heißen Herzen entspringt.
Obgleich es auf den ersten Blick nicht den Anschein hat, sind seine Grundgesetze denen des kühleren Léon Gischia verwandt. Auch Gischias Spiel-Raum lehnt nicht an der Hinterwand des Bühnenkastens, den er als Verächter der scène à l'italienne völlig aufzulösen sucht. Seit Jahren enger Mitarbeiter Jean Vilars, dessen Ansichten er teilt, ist sein Ziel, die Rolle des Theaterbesuchers nicht auf die des Zu-Schauers zu beschränken, sondern ihn an der »Zeremonie der Aufführung teilnehmen zu lassen«. Daher verlängert er die Fläche des Spiels möglichst ins Parkett hinein und verzichtet auf die Dekoration. Er verwendet ausschließlich spielbedingte dekorative Elemente von geometrisch strengen Formen und in neutralen Farbtönen. Allein die Farben der Kostüme und die Kostüme selbst sind Dekoration und schaffen in Verbindung mit der Inszenierung, dem Spiel und der Lichtgebung die Atmosphäre.

Zum Schluß möchten wir nicht versäumen, M. Robert Favre Le Bret, Generalsekretär der Pariser Staatsopern und langjährigen verdienstvollen künstlerischen Mitarbeiter der genannten Direktoren der Oper für seine liebenswürdigen Auskünfte und die erteilte Erlaubnis zur Veröffentlichung der Bühnenbilder der Pariser Opernhäuser zu danken, die wir leider wegen Platzmangel nicht alle veröffentlichen können.

M. HOFFER

BÜHNENBILD UND THEATER IN ENGLAND

Der Versuch, mit dem Naturalismus zu brechen und ein modernes Bühnenbild zu schaffen, wurde in Rußland und Deutschland erfolgreich unternommen, aber England ging nur selten, zögernd und mit großen Zeitlücken an diese Neugestaltung heran. Der Grund für diese Schwerfälligkeit ist zum Teil in der seltsamen Organisation des englischen Theaters zu finden. Das englische Theater lebt und stirbt mit dem finanziellen Erfolg, den es mit seinen Stücken oder seiner Produktion hat. Und das ist nicht nur eine Erscheinung der letzten Jahrzehnte, es war schon immer so. Schon zu Shakespeares Zeiten gingen die Theater bankrott. Bis heute besitzt England kein nationales Theater, kein Staats- oder städtisches Theater. Die kleine Subvention, die der Arts Council seit dem Kriege an verschiedene Theater aus »erzieherischen« Gründen zahlt, reicht kaum aus. Und selbst dieser kleine Zuschuß wird immer wieder von den verschiedensten Kreisen angegriffen und als Verschwendung plakatiert.

Das Theater in England ist durchaus kommerzialisiert und aus diesem Grunde ist eine einheitliche Theaterorganisation unmöglich. Das Experimentieren mit Stükken, mit der Regie oder mit dem Bühnenbild ist kleinen Theatergruppen überlassen. Die führenden Theater Londons, also das »West End«, bringen immer wieder dasselbe Klischee in Stücken, die womöglich leicht erotischen Charakter haben. Das Milieu ist die höhere Gesellschaft, das Bühnenbild der Drawing Room, im Hintergrund lange Fenster, die in den Garten führen, links die Treppe in die oberen Räume.

Geschäftlich geht das Ganze so vor sich, daß sich eine Gruppe von Interessenten bildet, ein oder zwei Geldgeber, das Theater wird gemietet. Wenn es im West End ist, kostet es eine enorme Summe an wöchentlicher Miete, die Schauspieler werden gewählt, von irgendwo (ein Ensemble gibt es nicht), die Proben beginnen, das Bühnenbild wird bestellt — das Spiel beginnt. Wenn es ein Erfolg ist, läuft es Monate und Jahre und es kommt jeder auf seine Kosten. Wenn es aber ein Fehlschlag ist, so kann es vorkommen, daß das Stück nach einer Woche abgesetzt wird.

Es ist daher verständlich, daß ein Theater, dessen Grundlage das spekulative Element ist, nicht in der Lage ist, mit Neuerungen zu kommen. Die kontinentalen Länder, die mit ihren Staats- und Stadt-Theatern den Schauspielern und Regisseuren eine permanentere Basis geben, können es auch finanziell durchhalten, wenn sowohl Stücke als auch Produktion und Bühnenbild experimentell, ja sogar manchmal revolutionär sind.

Und trotzdem oder gerade deshalb kam einer der Propheten für das moderne Bühnenbild aus England. — Edward Gordon Craig, Sohn der großen Schauspielerin Ellen Terry, wurde 1872 geboren. Er war erst Schauspieler, begann aber sehr früh, sich für das Bühnenbild zu interessieren. Er gab dem englischen Publikum den ersten Schock mit seiner neuen Beleuchtungstechnik im Jahre 1903. In seinen ersten Stücken wirkte er auch noch als Schauspieler mit, dann aber gab er endgültig das Theaterspielen auf, um sich nur noch dem Bühnenbild zu widmen. Gordon Craig fand das englische Theater unentrinnbar verwickelt in naturalistischer Künstlichkeit. Er revoltierte dagegen und verließ, des Don-Quijote-Kampfes müde, England, um im Berliner Lessingtheater Hofmannsthals »Das gerettete Venedig« zu inszenieren, dann »Elektra« und »Rosmersholm« für die Duse und »Hamlet« für Stanislawsky in Moskau. Seit 1908 lebt er im Ausland. Sein Einfluß war enorm, besonders in Deutschland und Amerika — in England minimal. Das englische Theater bestand darauf, an der Tradition zu hängen, nur Schritt für Schritt neuere Ideen zu adoptieren, manche auch von Craig, nachdem sie in Deutschland durch Reinhardt »practicable« gemacht wurden.

Seine Ideen, deren Basis »Einfachheit« ist, sind kurz umrissen folgende: Der Regisseur, der ein Stück auf der Bühne neu schaffen will, muß imstande sein, das »Spielen« zu dirigieren, die Bewegung und die Gesten, er muß das Bühnenbild entwerfen und die Kostüme, er soll womöglich die Musik komponieren und das Stück selbst schreiben. Wenn dieser Idealfall aber nicht möglich ist, und er nur der Entwerfer des Bühnenbildes ist, so muß er wissen, daß einmal, vor langer Zeit, das

Bühnenbild wirkliche Architektur war: das griechische Theater; das christliche Passionsspiel in der Kirche; die Messe vor dem Altar. – Dann wurde die Bühne Imitations-Architektur (Bibiena). Und noch später künstliche Imitations-Architektur. »Und dann verlor der Bühnenbildner sein bißchen Verstand, wurde ganz verrückt und ist bis jetzt ganz verrückt geblieben« (Craig). Die Bühne wurde anstatt »architektonisch« – »bildlich«.

Ein wesentlicher Teil seines Bühnenbildes war der Rhythmus und die symbolische Bedeutung der Formen und des Lichts. Craig hat eine Anzahl Bücher über das Theater geschrieben und ist auch als Graphiker von Bedeutung.

Nach Gordon Craig war eigentlich niemand, der etwas völlig Neues gewagt hätte. Charles Ricketts war in einem gewissen Sinne ein Pionier, auch er war unrealistisch, doch im Gegensatz zu Craig hatte er immer großen Erfolg. Einige der andern großen Namen im neuen Bühnenbild Englands sind Norman Wilkinson, der für den bedeutenden Regisseur Granville Barker das Bühnenbild entwarf, aber in diesem Falle war das Experiment mehr auf das Stück gerichtet.

Granville Barkers Uraufführungen von Shaw und Ibsen waren wichtige Meilensteine auf dem Wege des modernen englischen Theaters. Albert Rutherston, Lovat Fraser wirkten vor und nach dem ersten Weltkrieg, aber sie waren alle eher gute Dekorateure mit einem schwachen Anti-Realismus und hübsch stilisierten Bühnenbildern, und nicht revolutionäre Künstler.

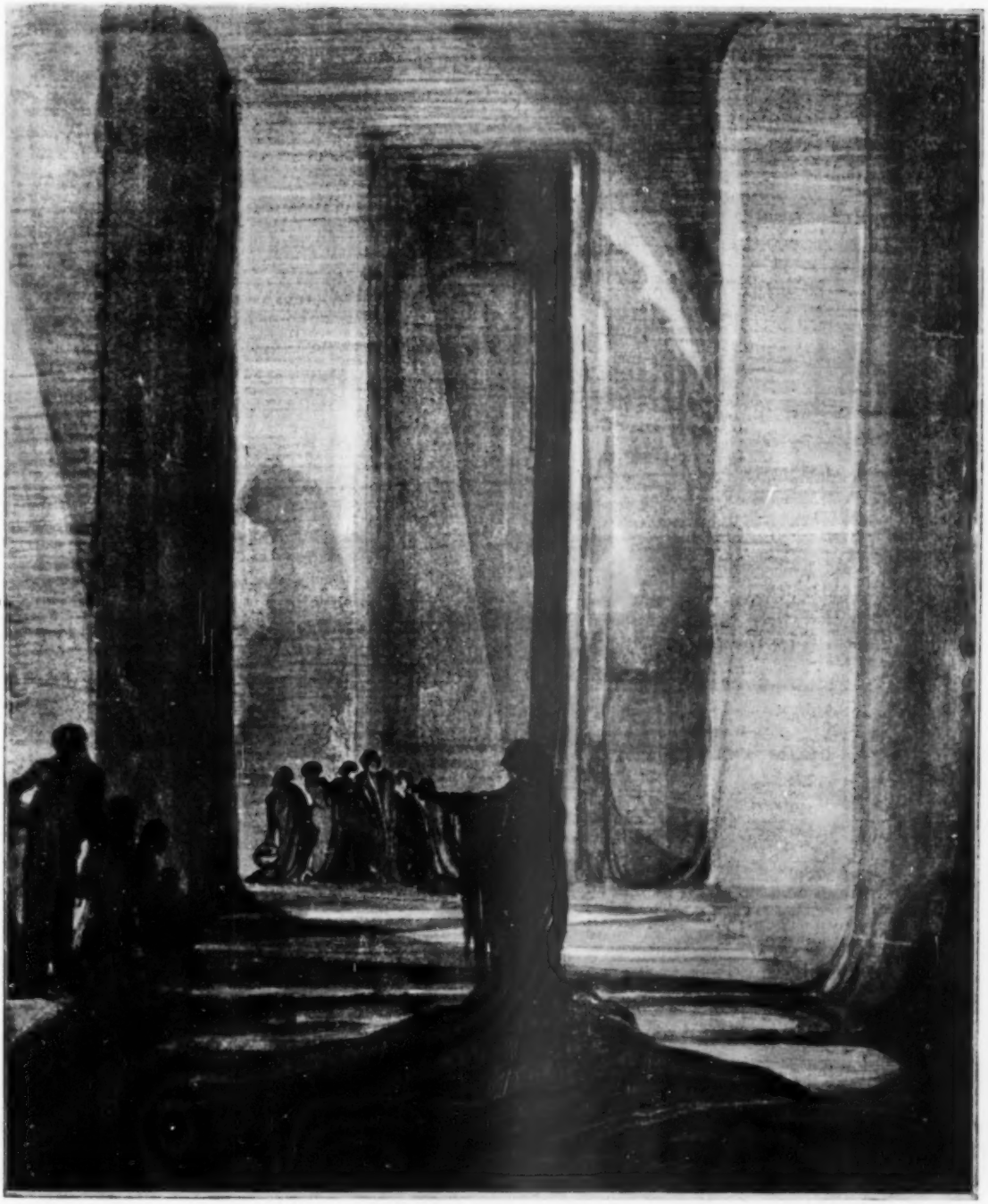
Huntley Carter schrieb in seinem Buch »Rhythmic Conception of play, players decor and music« »Europäische Ideen sind vor unserer Tür. Wir müssen die Bühne öffnen für den europäischen Einfluß, für die Gründung eines wahrhaft modernen Nationalen Theaters.« Das war im Jahr 1912. Das nationale Theater ist noch immer nicht Wirklichkeit und der europäische Einfluß kam zögernd. Reinhardt, der verschiedentlich hier inszenierte, hatte großen Einfluß und das russische Ballett unter Diaghilew, besonders sein Gebrauch von Farbe und Licht. Das »Little Theatre« unter Miß Kingston leistete Pionierarbeit in dieser Beziehung, es war das erste Theater, das einen Rundhorizont einführte und moderne Beleuchtung installierte. Später war dieses kleine Theater auch dafür verantwortlich, daß das Londoner Publikum richtige »Grand-Guignol«-Aufführungen hatte. »Der Mann mit dem roten Bart« von Hugh Walpole wurde in den zwanziger Jahren mit ungeheurem Erfolg gegeben und die Fürchterlichkeiten, die auf der Bühne gezeigt wurden – ausgestochene Augen, durchschnittene Kehlen, Ströme von Blut –, erfüllten die Starknervigen mit erfreulichem Gruseln, die andern aber wurden in bereitstehenden Ambulanzen zur normaleren und nicht ganz so sadistischen Wirklichkeit zurückgebracht. – Übrigens gibt es auch jetzt noch hin und wieder eine Saison von »Grand Guignol«.

Das konstruktivistische Bühnenbild, das in den zwanziger Jahren in Deutschland und Rußland Erfolg hatte (Tairoff, Piscator), wurde hier nie ausprobiert. Terence Gray, der vor dem letzten Kriege im Cambridge Art Theatre arbeitete, entwarf ein System von hohlen Kisten, die je nach Bedarf umgruppiert wurden und erzielte damit bei den Cambridge-Intellektuellen ziemlichen Erfolg.

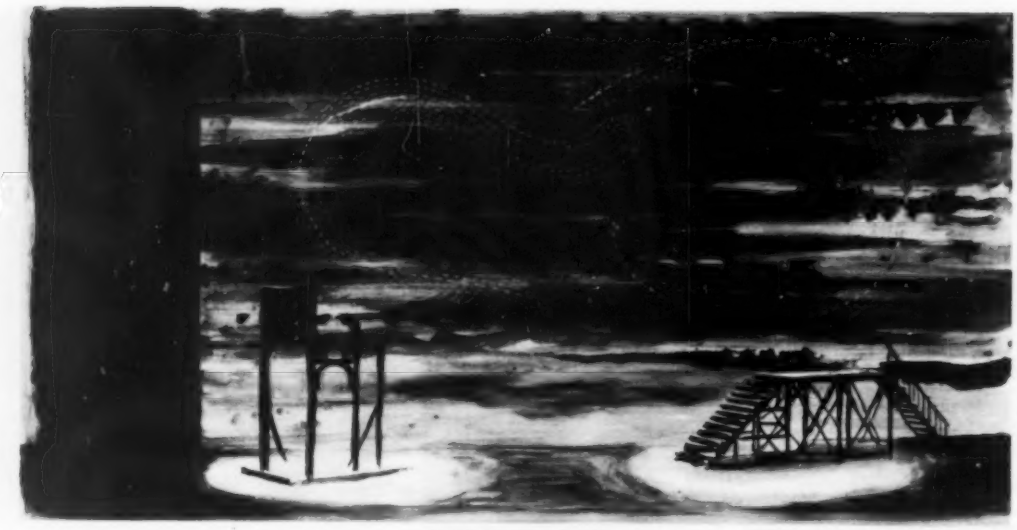
Ich möchte noch kurz über das Repertoire-Theater sprechen, das eine eigenartige Stellung im englischen Bühnenleben einnimmt. Der Ursprung ist wohl in den wandernden Spielern zu suchen, die seit dem Mittelalter durch das Land zogen und in kleinen Städten und Dörfern, aber auch in den Herrensitzen Vorführungen gaben.

Im Jahre 1899 wurde eine Repertoire-Theaterbewegung ins Leben gerufen, die wieder mit ihren Spielern durchs Land zog. Daraus hat sich das »Rep« entwickelt, kleine Theatergruppen, die im Gegensatz zu den Londoner Theatern ein festes Ensemble haben und manchmal neue Stücke ausprobieren. Manche der großen Schauspieler haben im Rep ihre erste Schulung durchgemacht. Einige dieser Kompanien sind seßhaft geworden und haben sich durch das hohe Niveau ihrer Aufführungen einen Namen gemacht. Die Birmingham Rep Company ist eine dieser berühmten.

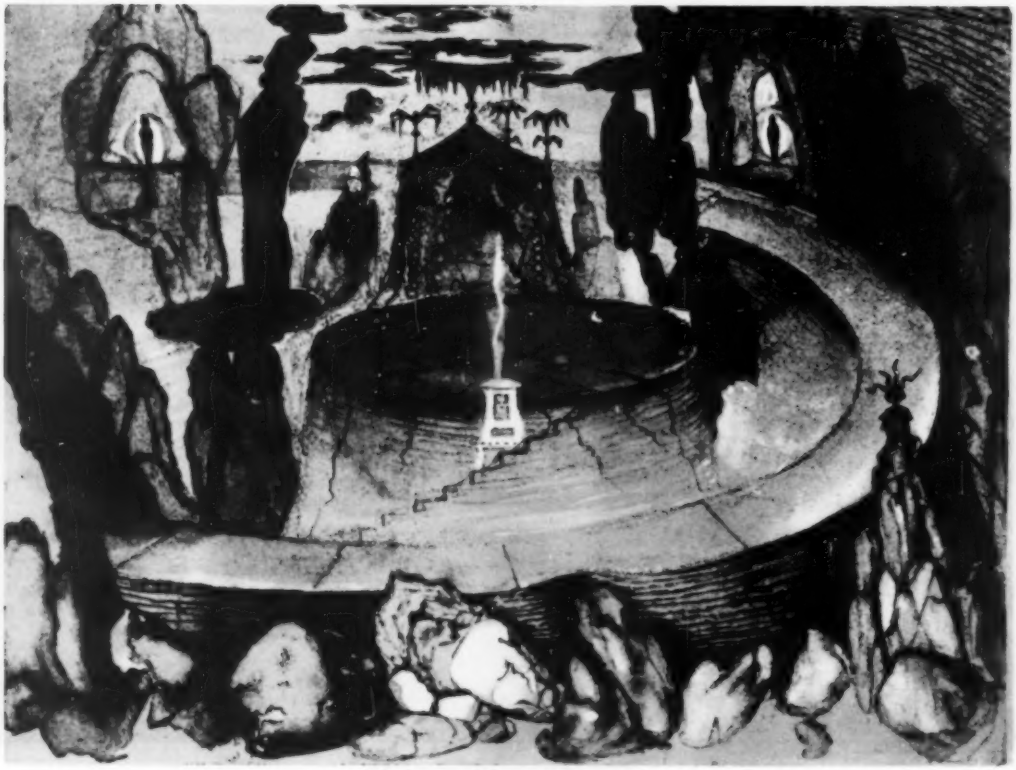
Das heutige Theater hat ein paar ausgezeichnete Bühnenbildner, das heißt Maler, die von Zeit zu Zeit Bühnenbilder entwerfen. Männer wie Craig, Bel Geddes in Amerika, Ernst Stern, Kaspar Neher, Künstler, die sich ausschließlich mit dem Bühnenbild beschäftigen, kann es hier, aus den oben erwähnten Gründen, nicht geben. Der Maler John Piper hat etliche Décors entworfen, darunter »Oedipus Rex« von Sophokles, »Rape of Lucretia« von Benjamin Britten, der Maler Roger Furse, dessen Bühnenbild für das Elisabethanische Drama »Die Herzogin von Malfi« ein großer Erfolg war. Sein Bühnenbild für Thornton Wilders »Skin of our Teeth« war sehr interessant. Oliver Messel, dessen schöne Bühnenbilder für Ballette viel benutzt werden und noch etliche mehr, die alle anzuführen zu weit führen würde.



EDUARD GORDON CRAIG
»Elektra« von R. Strauß, 1925



F. PETER HOFFER
»Clarinette concerto«, Empire Ballett London 1951

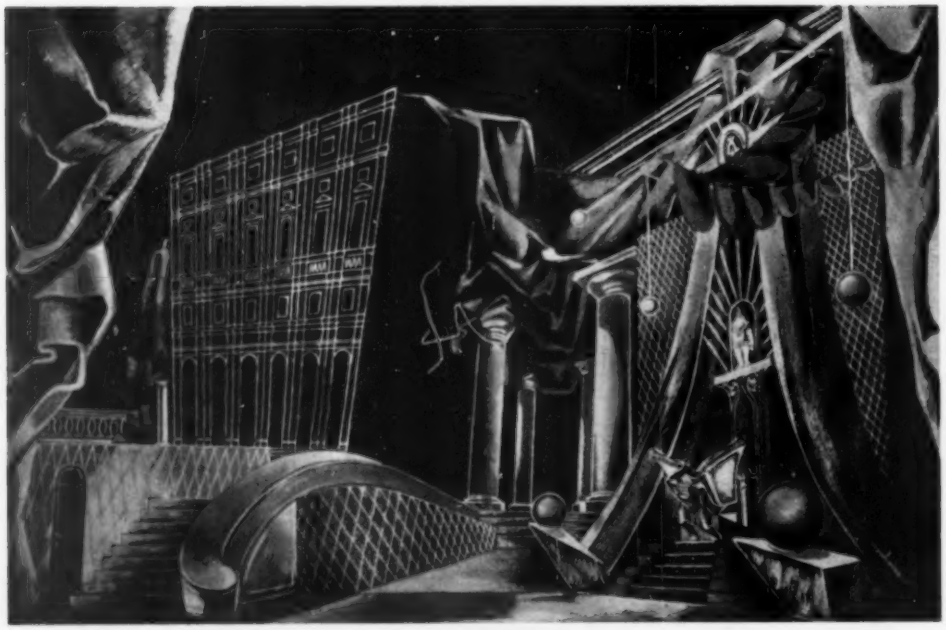


SALVADOR DALI
Salome von R. Strauß, Covent Garden-Oper, London 1949

JOHN PIPER
»Oedipus« von Sophokles, London 1945/46; Foto: John Vickers

DOUKING
»Annie du Far West«, Chatelet, Paris; Foto: Marc Vaux

GINO SEVERINI
»Pulcinella« von J. Strawinsky, Venedig, Theater Fenice, 1940



ENRICO PRAMPOLINI
»J. Capricci di Callot« von F. G. Malipiero, Rom, Opernhaus, 1942
Beide Abbildungen aus: »Enrico Prampolini«, Scenotecnica. Verlag Ulrico Hoepli, Milano

HANS GAENSSLEN, DER FISCH

ETTORE CELLA

DAS ITALIENISCHE BÜHNENBILD

In der modernen italienischen Theaterwelt, in der die Einflüsse eines Appia, eines Craig, eines Copeau, Tairoff und eines Piscator nicht unbemerkt vorübergingen, würde man vergeblich nach einem Nenner suchen, der die Einheit eines Stiles bezeichnen, oder wenigstens umschreiben könnte. Gino Pacuvio, ein bedeutender italienischer Theatermann sagte sehr richtig: »Das italienische Bühnenbild unseres Jahrhunderts ist ein wenig die Geschichte oder noch besser die Chronik vieler zufälliger Begegnungen.« – Auf der einen Seite löst sich das Operntheater sehr schwer von den Meistern des letzten Jahrhunderts, und kopiert immer noch die Technik eines Rovescalli, auf der andern Seite sind die Erscheinungen der Neuerer eben nur ganz vereinzelte Taten, die wieder verschwinden, und da sie keine Möglichkeit der Kontinuität haben, auch nicht Schule machen können und sich deshalb auch selber nur schwer entwickeln können. Viele dieser Bühnenbilder erreichten trotzdem einen fast klassizistischen Ausdruck, aber immer wieder beugten sie sich der um sich greifenden Altertumsforschung, so daß sie sich in ihrer funktionellen Eigenartigkeit nie durchsetzen konnten, und den Keim einer Entwicklung dadurch erstickten.

Man glaubte und hoffte, daß die Futuristen mit Marinetti ihre Funken auf die verschiedenen Theatergruppen werfen würden; tatsächlich: die Funken zündeten, aber die Brände waren bald erstickt. Auch sie erreichten trotz Manifesten und Proklamationen im eigenen Land die ihnen gebührende Verbreitung nicht, viel zündender wirkten sie in Polen und der Tschechoslowakei.

Ein Talent bühnenbildnerischer Natur ist Enrico Prampolini. Der Maler Prampolini hat sich ganz dem Theater verschrieben. Seine erfinderische Begabung, die über den Futurismus zur Abstraktion neigte, brachte ihn nur langsam auf den Weg der Konstruktion, einer Konstruktion, die aber immer noch die Kompositions- und Bild-Kraft seiner Farbe beibehalten hat.

Virgilio Marchi mußte sich erst von seinem oberflächlichen Futurismus lösen, um seine wahre Künstlernatur zu entfalten.

Sensani, der Florentiner, starb als er anfing, den Freilichtaufführungen ein besonderes Gepräge zu geben, wie seine »Aminta« in den Boboligärten zeigte.

Die italienischen Maler hatten immer wieder Gelegenheit, ihr Talent der Bühne zur Verfügung zu stellen. De Chirico, Sironi, Carena, Severini, bis zu den allerjüngsten, sie alle versuchten sich auf der Bühne. In der Hauptsache galt diese Mitarbeit der Opernbühne, die sich einer langen Tradition des Bühnenbildes erfreut. Da aber diese Mitarbeit nicht von einem zentralen Gestaltungswillen ausging, mußte sie irgendwie als malerisches Opfer, als Selbstzweck dienen, der sich trotz der Bühnentradition nicht in das Gesamtkunstwerk einfügen konnte.

Der Regisseur Antonio Giulio Bragaglia, der während vieler Jahre mit seinem »Theater der Unabhängigen« an führender Stelle als Theaterrevolutionär dastand, muß, obwohl er selbst Regisseur war, in erster Linie doch auch zu den Bühnengestaltern gezählt werden, die dem Futurismus entsprangen. Seine Arbeiten zeugen immer wieder, obschon sie entscheidenden Einfluß im italienischen Theater ausübten, daß sie in erster Linie dem Regisseur unterstehen. Und damit kündigt sich in Italien das moderne heutige Theater an.

Durch die immer wachsende Bedeutung der Regie wuchs auch die Stellung des Bühnenbildners von der des Malers im dekorativen Sinn zum funktionell wirkenden Künstler. Das Bühnenbild konnte nur noch in der Zusammenarbeit mit dem Regisseur entstehen. Diese Umwälzung zeugte auch in Italien ihre Früchte.

Dank der Gründung des »Piccolo teatro della città di Milano« durch Grassi und Strehler wurde dem Bühnenmaler Gianni Ratto eine kontinuierliche Entwicklungsmöglichkeit geschaffen, die es ihm ermöglichte, in kürzester Zeit Erfahrungen zu sammeln, deren sich andere zeit ihres Leben nicht erfreuen konnten, abgesehen von den vereinzelten Beispielen eines Prampolini und eines Bragaglia. Gianni Ratto, der nun jahrelang nur für einen ganz beschränkten Bühnenrahmen gearbeitet hat, wurde dadurch zu einer Rationalisierung des Bildes gezwungen, die sich sehr positiv ausgewirkt hat, dies zeigte sich auch, wenn er dann auf der Riesenbühne der Mai-

länder Scala oder in großen Prunkrevuen sein Talent überschäumen lassen konnte.
In ähnlicher Weise wie es dieses Mailändergespann Ratto–Strehler macht, arbeiten in Rom der Bühnenbildner Mario Chiari mit Luchino Visconti zusammen. Wenn Ratto nun ein rationeller und konzentrierender Künstler ist, so wirkt der Regisseur Visconti in der andern Richtung auf Chiari. Sie pflegen auch in modernen Stücken eher einen barocken Stil, aber auch hier wirkt das Bühnenbild nie eigenmächtig, es ist mitwirkender, atmosphärischer Teil des Ganzen.
Einer der jüngsten Bühnenbildner ist der Mailänder Pier Luigi Pizzi. Die Bühnenbilder für das Venezianische Theater »Baseggios« hatten eine starke Wirkung. Sehr stilisiert, doch nuancenreich in der farbigen Gestaltung sind seine Shakespearebilder. Ebenso abgerundet wirkte das Bild für De Filippos »Filumena Marturano«, das mit zum besten gehört, was er schuf.
Wollte man exakt sein, so müßte man noch ein halbes Dutzend Namen und ebenso viele Taten aufzählen: Erwähnenswert ist noch die städtebauliche Raumgestaltung für Shakespeares »Troilus und Cressida«, die Zeffirelli unter der Regie Viscontis in den Boboligärten in Florenz schuf.

EGON VIETTA: ERWIN PISCATOR UND DAS BÜHNENBILD

Erwin Piscator ist nur noch der älteren Generation ein Begriff: seitdem er Deutschland verlassen hat, ist er auf Umwegen nach New York gelangt. Dort hat er einen »dramatic workshop« eingerichtet, der ursprünglich der »NEW SCHOOL« angegliedert war. Er hat sich aber von dieser New Yorker (volkshochschulartigen) Universität gelöst und betreibt seine Schule der Dramaturgie, der Bühnenkunde, der praktischen Bühnenarbeit und Ausbildung in allen Bühnenfächern mitten im Herz von New York selbständig, unter Mithilfe seiner tatkräftigen Gattin. Piscator gibt dort auch Aufführungen, die aber, da der Schule angeschlossen, vornehmlich an ein festes Abonnementspublikum gerichtet sind. Erst jüngst ist er nach Deutschland zurückgekehrt. Er hat in Hamburg, seiner Heimatstadt Marburg, in Zürich und neuerdings in Holland inszeniert. Piscators Bühnentechnik ist wohl in alle Handbücher der Theaterkunde und Dramaturgie aufgenommen worden: er ist der Begründer des analytisch-technischen Bühnenstils, der die Bühne in eine Kolossalmontage verwandelt hat. Die Stücke, die er zu diesem Zweck ausgesucht und bevorzugt hat, waren teilweise reine Auftragsarbeiten, wie Tollers »Hoppla, wir leben« oder der »Rasputin«. In New York hat sich Piscators Repertoire auf die klassische und modernste Bühnenkunst ausgedehnt. In Deutschland hat er nach seiner Rückkehr Lessings »Nathan« und Büchners »Dantons Tod« (Marburg) inszeniert.

Piscators Bühnenbild hat sich unter den New Yorker Arbeitsbedingungen verändert. Trotzdem ist nach wie vor der analytische Stil dieses Regisseurs unverkennbar: er will die Struktur des Stücks auf der Bühne analysieren, bloßlegen, er will nicht Illusion *schaffen*, sondern Illusionen *zerstören*. Das Bühnenbild hat keinen optischen Eigenwert, es soll nicht »verzaubern«, sondern dazu dienen, die Werkanalyse zu unterstützen. Piscators Treppen, Rollbahnen, technische Aufbauten waren in den zwanziger Jahren eine Sensation. Warum? Weil hier die Möglichkeiten der Technik entschlossen nutzbar gemacht wurden und die Bühne zu einem Konstruktionsfeld erstarrte, das der Zeit entsprach. Es ist immer wieder zu beobachten, daß der moderne Mensch auf technische »Erfindungen« der Kunst positiv reagiert. Er sieht da etwas bestätigt, was ihn tagtäglich umgibt, die Zivilisationsmaschine wird gleichsam auseinandergelegt und spielerisch wieder zusammengesetzt: Analyse. Montage. Addition. Quersumme: die aktivierte Bühne, die mit Hilfe der aktiven Technik äußerste Bewegung auf die Bretter bringt. Da wir im Strom eines hemmungslosen Aktivismus schwimmen, ist die Wirkung stupend. Das Bühnenbild läßt sich über diese Dynamik hinaus noch weiter aktivieren, wie Oskar Schlemmer, Willi Baumeister und Alexander Calder gezeigt haben. Die Stufe, die Piscator erreicht hat, kann als architektonische Dynamik bezeichnet werden.

DIE BÜHNE OHNE BÜHNENBILD

Zu den Stilbestrebungen der Darmstädter Bühne Sellners

Als G. R. Sellner gemeinsam mit Willi Baumeister die Uraufführung von »Monte Cassino« in Essen vorbereitete, veranstalteten wir eine Matinée. Auf der Matinée wurde Willi Baumeister von der Presse bestürmt. Er sollte das Bühnenbild meines »Versuchs« entwerfen. Baumeister geht an die Tafel, setzt ganz oben und links unten an und fügt aus ein paar Strichen das »Bild«. »So«, erklärt er, »hat Cézanne gearbeitet.« Bei der Presse große Enttäuschung. Aber er hatte Recht. Man kann nicht auf die moderne Bühnenlösung zusteuern, ohne sich über das, was mit dem europäischen Bild geschehn ist, klar zu werden. Seitdem sich die Bühne im Barocktheater mit der Perspektive verbündet hatte, ist auch die Problematik des europäischen Bilds über die Bühne gekommen. Das »Bühnenbild« hat jetzt eine eigene Geschichte, und jeder Theaterkenner weiß, womit sie geendet hat: mit dem äußersten Naturalismus, der Vergegenständlichung der Bühne, der Objekt- und Wirklichkeitstreue. Diese höchste Form der Illusionskunst war zugleich der Beginn des Umschlags.

Der Umschlag hat viele Etappen durchgemacht. Die bildende Kunst widmet diesen Etappen des Bühnenbilds noch nicht einmal *ein* Kapitel der Kunstgeschichte. Mit Recht. Denn das Bühnenbild ist der Sklave der Malerei geworden, seit es sich freiwillig der Perspektive, der Scheinarchitektur des Barock unterworfen hatte. Es gibt die Tiefenperspektive des Theaters von Vicenza, das romantische Bühnenbild Schinkels, die Entwürfe Slevogts und Meyerholds naturgetreue Bürgerstube. All diese »Bilder« setzen die Guckkastenbühne voraus, die nach dem Publikum zu offen, im übrigen aber durch Kulissen geschlossen ist. Es gibt auf der gegenwärtigen deutschen Bühne eine Fülle von Lösungen, die das gemalte Bühnenbild aufheben. Die Bühne rückt etwa enger an den Zuschauer heran. So bei einem Avantgardisten wie Fred Schroer. Oder es verschmilzt Bühne und Publikum wie bei Piscator. Entscheidend ist aber eine Erkenntnis: daß die Bühne durch das Spielfeld, *auf* dem gespielt wird, ihre Umgrenzung findet, und nicht durch das Bild, *vor* dem gespielt wird. Sellner ist in seiner Inszenierung des »Grafen von Ratzeburg« so weit gegangen, auf der Spielfläche (die meist eine Schräge ist, damit das Publikum durch die »Aufsicht« näher herangezogen wird) das Bühnen»bild« zu placieren, in diesem Falle Teppiche, die bald das Meer, bald ein Kellergewölbe oder den Wald vorstellen. Es wird demnach auf dem Bühnenbild agiert. Damit ist die Entwertung des *abschließenden* Kulissenbilds besiegelt. Es »stört« die Konzentration auf die Spielfläche und wird daher ein schwarzer Vorhang (so in Illners Inszenierung von Christopher Frys »Venus im Licht« oder im »König Lear«). Trotzdem bedarf es formender Elemente, die der Konzentration auf die Spielfläche zuhilfe kommen: das sind jene Schwebeteile, die bald als Decke (Lear), bald als Balkengerüst, das sich aus dem Wald in ein Haus verwandeln läßt (Sommernachtstraum), bald als abschließende Stirnlinie (Prinz von Homburg) von Sellner mit seinem Bühnenbildner Mertz erfunden wurden. Einen Höhepunkt bildete zweifellos Sellners Bühne zum altchinesischen Spiel »der Pfirsichblütenfächer«: Die Bühne wurde nur durch drei Matten eingerahmt, in denen sich das Spiel mit einigen, aus dem Bambus entwickelten Versatzteilchen entwickelte. Man kann bei einer neutralen Matte aber nicht mehr von einem eigenwertigen Bühnen»bild«, einer Kulisse im Sinne Schinkels sprechen, da sie lediglich *einen* Zweck erfüllt: den Ort des Spiels noch genauer abzustecken, also auch seine Höhe zu bestimmen, nicht nur das »AUF dem« gespielt wird, sondern auch WIE WEIT dies AUF reicht.

Oskar Schlemmer hat in einem Vortrag vom 25. 4. 31, der erstmals im »neuen Forum«, Darmstadt (Jahrgang 1, Seite 113 ff), veröffentlicht wurde, die neuen Bühnenelemente untersucht. Es wäre falsch, wollte man die Reduzierung der Bühne auf ihre Elemente noch als eine Revolution der Regie abtun. Es ist in Wahrheit ein ähnlicher Vorgang wie der Durchbruch der gegenstandslosen Malerei bei Wassily Kandinsky und Paul Klee. Trotzdem gibt das Theater, das sich auf den *Ort* des Spiels beschränkt (es existiert kein »ortloses« Theater, und was Weisenborn darunter versteht, ist das absolute, nicht auf den konkreten Einzelfall beschränkte Theater), dem Zuschauer ein *Bild*. Dies Bild ist aber nicht auf die Kulisse gemalt, sondern resultiert aus Bewegung, Bühnenelemente und Kostüm. Es ist kein ruhendes Bild, das einen »Hintergrund« bereit stellt, sondern ein hin und her flutendes Spiel von Bezügen, so als ob Cézannes Farben in ein lebendes »Bild« von Bezügen aufgelöst wären. Das Bühnenbild entsteht mit jeder Geste, jeder Bewegung des Spielers »neu«, im Gegensatz zum fixierten, gemalten Bühnenbild, das nicht mehr verändert werden kann. Das spielt nicht mit, sondern lenkt ab. Darum hat Baumeister für Ballettaufführungen das bewegte Bühnenbild erfunden, das in die Aktion hineingerissen wird. Sellners »Bühnenbild« hat jedoch *eine* unersetzliche Hilfe: den Beleuchter. Die Versatzstücke, die Figuren der Mitspieler, die auf der Spielfläche choreographisch eingesetzt werden, sind zugleich einer Batterie von Scheinwerfern ausgesetzt. Erst durch das Licht wird das malerische Klima der Bühne erzeugt, das im fixierten Bühnenbild nur vorgetäuscht werden kann. Der Regisseur ist ein großer Impressionist: denn er muß das Wort, die Sprache des Stückes in der vergänglichen Konzeption seines Spiel-orts treffen, einer Konzeption, an der die Spielfläche, Schwebeteile, Versatzstücke und vor allem die Schauspieler mitarbeiten. E. V.

A. NIKONOW

BEHÖRDLICH GELENKTE BÜHNENKUNST

Wenn man nur den Schimmer einer Ahnung vom Wesen des Theaters hat und dann ein paar neue Hefte der dickleibigen Sowjetzeitschrift »Das Theater« liest, oder auch nur in ein paar Bühnenstücken blättert, wie sie in letzter Zeit in Moskau uraufgeführt wurden, dann erfaßt einen das Gefühl des Ekels.

Dieses Gefühl macht sich bereits bemerkbar, wenn man auf jeder Seite, in jedem Aufsatz und Artikel in ewiger Wiederholung auf die von Amts wegen befohlenen, auf Nummer Sicher gehenden Phrasen stößt, wie etwa: »Befruchtet von den großen Ideen Stalins«, »Das Sowjettheater muß vom Parteibewußtsein leben und die Sache der Partei mit den Mitteln der Kunst verwirklichen«, »Einer Kunst, die würdig ist der großen Stalin-Epoche«, »Unser Theater ruft die Menschen zum Kampfe für die großen Ideen Stalins auf« und dergleichen mehr.

Ja, und dann bemächtigt sich unser auch das Gefühl der Scham, wenn wir uns davon überzeugen, daß alle diese widerwärtigen Speichelleckereien nicht aus der Feder von Parteibonzen fließen, sondern Regisseure und Schauspieler zu Verfassern haben, die einst zu den glanzvollsten Vertretern des Moskauer Künstlertheaters gehört haben. Wieviel hat geschehen müssen, um einen so hervorragenden Künstler wie Jurij Alexandrowitsch Sawadskij moralisch so weit zu bringen, daß er sich zu gleißnerischen Lobhudeleien der genannten Art hergab, einen Schauspieler, der vom Genie eines Wachtangow geformt wurde und dessen Gestaltung des Heiligen Antonius in dem Stück Maeterlincks noch heute unvergessen ist.

Die kriecherische Unterwürfigkeit des früheren Theosophen und Mystikers Sawadskij scheint manchmal, wie im Eifer des Gefechts, in eine Art Tschekistenpathos überzugehen, wenn er zum Beispiel schreibt: »Für uns ist es jetzt wichtig, die Grenzen zwischen dem Alten und dem Neuen genau zu unterscheiden, sie im schöpferischen Prozeß zu unterscheiden ... und in der Psychik des Schauspielers den ganzen veralteten, verfaulten Kram zu entlarven, zu verfolgen und schonungslos auszumerzen.«

Wenn man solche Zeilen liest, und es schreiben so, man muß es blutenden Herzens gestehen, die größten Schauspieler und Regisseure des heutigen Rußlands, so verwandeln sich vor einem alle diese sowjetischen Theaterzeitschriften und -bücher in eine Art Kampfarena zur Austragung von Wettbewerben in der Kriecherei vor Stalin und seiner Partei.

Die gleiche Enttäuschung bereiten uns auch die Ergebnisse des sowjetischen Theaterschaffens, die Inszenierung der Stücke sowie die Rollengestaltung der Schauspieler, soweit man es nach den zahlreichen Photos, nach den weitschweifigen Rezensionen der rechtgläubigen Kritiker und nach den »schöpferischen Bekenntnissen« der Künstler selbst beurteilen kann.

Anfangs scheint es immer, als stammten diese unzähligen Photos nur von einem einzigen, sehr grauen, dürftigen und sehr parteilichen Theaterstück. Wir sehen immer die gleichen, grobgezimmerten, provinziell armseligen, naturalistischen Pavillons, die gleichen unordentlichen Kostüme, Stiefel und Beinkleider, die gleichen verlogenen pathetischen Posen der Kommandeure und Stoßarbeiter. Völlig ratlos lesen wir dann unter diesem ganzen eintönigen Sammelsurium Titel von Stücken wie: »Russische Menschen«, »Front«, »Weit von Stalingrad«, »Die große Kraft«, »Invasion«, »Das Gesetz der Ehre«, usw. Noch unheimlicher wird es uns zumute, wenn wir unter den Szenenaufnahmen anscheinend stümperhafter Liebhabertheater plötzlich Namen oft angesehener Bühnen finden, selbst solche in den Großstädten Rußlands.

Schließlich hat man die Empfindung, daß alle diese Dutzende von Stücken mit verschiedenen Titeln nach einer einzigen, von Staat und Partei fabrizierten Schablone geschrieben wurden und daß auch alles andere – Dekorationen, Kostüme, Masken, Regieanweisungen usw. – dieser Schablone angepaßt werden mußte.

Man braucht nur der amtlichen Sprache der großen Regisseure des Sowjetlandes zu lauschen, um zu begreifen, was sich dort ereignet hat: »Es gilt, das Theater als Parteisache aufzufassen und uns selbst als Parteigenossen, die mit den Mitteln der Kunst die Aufgaben erfüllen ... im Kampfe für den Kommunismus« oder: »Die historischen Beschlüsse des Zentralkomitees der Partei, die ideologischen Fragen betreffend, haben die Kunst, insbesonders die Theaterkunst, als eine Erscheinung von ... Staatswichtigkeit festgestellt.«

Angesichts solcher Verlautbarungen kann kein Zweifel darüber bestehen, daß heute in der Sowjetunion alle Theater, Bühnenautoren und Regisseure nur Handlangerdienste im Auftrage des Staates und seines Kunstministeriums auszuüben haben und daß keine Rede mehr vom Vorhandensein schöpferischer Persönlichkeiten sein kann.

Diese Unifizierung und Nivellierung aller Theater und ihre Umschaltung auf die Generallinien der Kommunistischen Partei warf das russische Theater schlechthin, das einst die ganze

Welt mit seinen schöpferischen Leistungen erschüttert hatte, in den Sumpf eines grauen provinziellen Naturalismus, der heute »Sozialistischer Realismus« genannt wird und über kurz oder lang vielleicht auch Stalin-Realismus heißen wird.

Womit könnte man die heutige Theaterkunst in der Sowjetunion vergleichen? Wenn man näher zusieht, so ähnelt die Mehrzahl der Inszenierungen allerdings der Malerei im Stile der »Assoziation der Künstler des Revolutionären Rußland« (AChRR), die später den Namen »Sozialistischer Realismus« erhalten hat. Wie bekannt, bestand diese Malerei, die Marschälle und Ordensträger, Sitzungen von Parteizellen, Stoßarbeiter in der Produktion und berühmte Kolchosbauern bei der vorzeitigen Erfüllung des Ernteplans darstellt, in der Bemalung von Photographien, die um viele Meter vergrößert waren. Einer der größten Lieferanten dieser »Kunst« zeigte mir einmal in seinem pompösen Atelier in Moskau sein Küchenrezept der Übertragung eines Liebhaberphotos auf die Planquadrate seines künftigen Meisterwerkes »Rotflottisten bei der Erholung«. Begründer dieser »Kunstrichtung« der Ordensträger und Stalinpreislaureaten war bekanntlich der gewiegte Geschäftemacher und Karrierist Brodskij, der seine Atelierarbeit fabrikmäßig betrieb und die Kopierung von Photos auf die Leinwand und ihre Bemalung fast an einem Fließband ausführte.

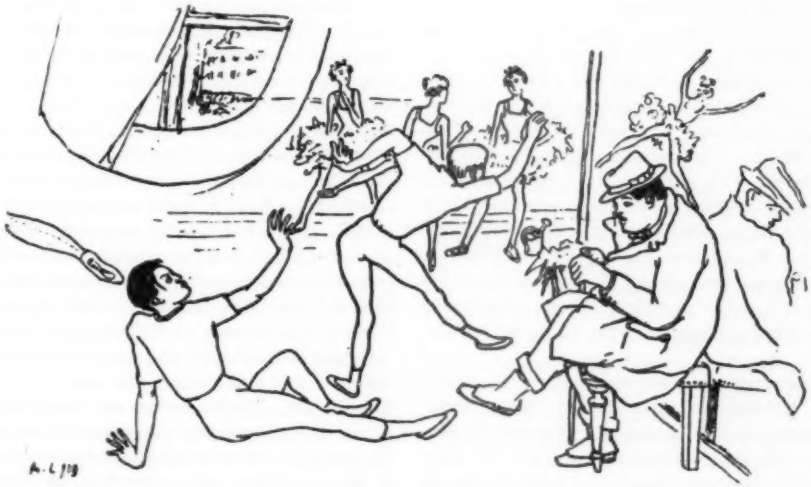
Ja, und diese Art »Sozialistischer Realismus« wurde jetzt nicht nur der Malerei, nicht nur dem Theater, sondern auch dem Film, der Musik, der Plastik und der Literatur eingeimpft. So wurde die Banalität billiger Öldrucke zum einzigen Kunststil der Sowjetunion.

In diesem neuen Polizeistaat, mit der Ordnung »sowjetischer Strafkompanien«, mit dem ewigen, erbarmungslosen Drill, mit der Front der Generallinie und dem Spießrutenlaufen durch die NKWD kann es nur eine Kunst geben, die dem Auszug aus einer Verordnung ähnlich sieht. »Wir hörten: von der Stachanow-Bewegung im Transportwesen. Wir haben bestimmt: Abzubilden die krummnasige Bewegung im Transportwesen in der symphonischen Musik und in der dramatischen Kunst« ... Diese Kunst entsteht »unter der Aufsicht der Bezirksobmänner«, und die Worte Saltykow-Stschedrins abwandelnd könnte man seine Aufgabe so charakterisieren: »Nur diejenigen Künste verbreiten Licht, die die Erfüllung behördlicher Anordnungen fördern.«

Schon fällt es einem schwer zu glauben, daß alles dies Bedauernswerte und Verkrüppelte sich auf den Brettern des Theaters abspielt, wo noch unlängst solche Neuerer glänzten wie Stanislawsky, Meierhold, Tairoff und Wachtangoff.

Wenn wir mit Schmerz und Scham das heutige russische Theater betrachten, das zu einem gehorsamen Werkzeug der Stalinschen Diktatur wurde, kommen wir zu dem unausweichlichen Schluß: die Kunst des Theaters ist verurteilt zur Erniedrigung und einem farblosen »Kunstgewerbe«, sobald es zu einem Propagandawerkzeug einer totalitären Partei wird. Ein Theater, gefesselt vom Staat, hört auf Kunst zu sein und verwandelt sich in elende lebende Öldrucke, zu Illustrationen von Tageslosungen des Zentralkomitees der Partei.

Ohne Freiheit des Geistes, der Gedanken und des Wortes keine wahre Kunst! Bolschewismus und Kunst sind unvereinbar! Denn die Kunst ist tot, wo es keine Freiheit gibt.



M. LARIONOW
Diaghilew bei der Probe

CUNO FISCHER: NOTIZEN ZUM BÜHNENBILD

Es ist ein weiter Weg vom Tafelbild, dessen Idee, Malweise und Auffassung eigenste Sache des Malers ist, von jenem freien Schaffen ohne Zeitbindung in privater Umgebung bis zum Bühnenbild. Vor seiner Entstehung existieren der Inhalt des Stückes, eine Spielfläche, der technische Bühnenapparat, Premieretermin, Schauspieler und der Regisseur, dessen Stückkonzeption für den Bühnenbildner maßgebend ist.

Ich schreibe hier nicht über Bühnenbilder, die einen »naturtreuen« Hintergrund haben, der dem Schauspieler hilft, darstellerische Mängel zu kaschieren, von Stücken, die der Besucher zufrieden verläßt, weil es ihm einfach gemacht wurde, weil er ein Bühnenbild »wie gemalt« sah; nein, es geht hier um die Entwicklung von der zweidimensionalen Malerei zur dritten Dimension, zum Räumlichen.

Als ich voller Ideen und Enthusiasmus mit Entwürfen in der Hand mein erstes Bühnenbild in guter Peinture zeigen wollte, stellte ich fest, daß jedes Malen falsch ist. Es wird nur gebaut! So stand ich auf der Bühne und baute den notwendigen Extrakt aus Körpern und Flächen, die für das dramatische Geschehen notwendig waren. Als ich sie farbig gemalt hatte, schien mir alles blaß und leblos. Erst das Licht, ein Gemisch aus mehreren verschieden farbigen Scheinwerfern, aus verschiedenen Winkeln auf die gebauten Stücke projeziert, ließ sie ein Fluidum ausstrahlen, das dem Zuschauer die Stimmung des Stückes vermittelte.

Willi Baumeisters abstrakter Hauptvorhang zum Ballett »Inscribo satanis«, durch ein kaltes, grelles Licht angestrahlt, öffnet sich erst, wenn die musikalische Introduktion beendet ist. Der Zuschauer wird durch das lange Betrachten der großen, unbarmherzigen Fläche in die Thematik des Ballettes eingeführt. Was der musikalischen Komposition in dieser Aufführung mißlang, erreichte das optische Bild in hohem Maße.

Die Bewegungen in der Beleuchtung und Dekoration machten mir es immer unmöglich, dem Regisseur sogenannte »Bühnenentwürfe« vorzulegen. Wie soll man die vielen Situationen der Verwandlung überzeugend zeichnerisch darstellen? Wenn sie sich so zeichnen lassen, wie sie real aussehen, ist das Bühnenbild falsch. (Ein Modell zwar demonstriert die Tiefe aber keinesfalls den Wechsel des Lichtes.) Die Einbeziehung des Akteurs und seines Kostüms ist wichtig wie die Beleuchtung, die ihn sichtbar oder die Schattenwirkungen, die ihn unsichtbar machen.

Auch die äußerst geschickte Panoramafotomontage meines Schlußbildes zu Dürrenmatts »Die Ehe des Herrn Mississippi« ist unzulänglich. Das dramatische Kabinett Baden-Baden wurde in den pseudo-eleganten Prunksaal des Kursaales eingebaut. Der Zuschauerraum (in der Abbildung durch die Beleuchterbrücke am unteren Rand verdeckt) gleicht einer Arena, und der Spielpodest wird zum imaginären Boxring. Der chaotische Zustand des »gut-bürgerlichen Zimmers« im letzten Grad seiner Zerstörung, steht in schockierender Diskrepanz zur Originaldecke des Kurhaussaales mit mullverhängtem Kronleuchter. Das im ersten Akt intakte Zimmer wird auf offener Szene zerstört. Durch die rotierenden Windmühlenflügel (rechte Seitenwand) schlägt ein Lichtbündel in immer rasanteren Intervallen auf die gleichfalls demolierten Akteure.

Man sieht sich als Maler nur ungern in die Rolle des Interpreten verdrängt. Das Bühnenbild aber – so meint man oft – ist doch nur eine zweckmäßig-illustrative Auswertung der Regieanweisungen des Autors. Ich glaube das nicht. Ein Bühnenbild soll optische Eindrücke zeigen, die Wort und Geste ergänzen. Das Bild muß eine dramatische Spannung vorbereiten und weiterführen.

So zeigt Baumeister im gleichen Ballett vor dem Auftritt des Teufels einen dunkelroten Hintergrund. Von oben erscheint eine schwarze Wolke. Nach zehn Takten Musik fällt aus der ersten Wolke eine zweite nach unten, im gleichen Distanzrhythmus eine dritte und vierte. Wenn die letzte Wolke den Boden erreicht, springt aus einem Schlitz der Teufel (siehe Abbildung). – Hier wurde unbedingt der Regie durch die drohende, senkrechte Bewegung geholfen. Das ist allerdings nur möglich, wenn der Regisseur so einsichtsvoll ist, die Arbeit des Bühnenbildners seiner eigenen gleichzustellen. Die Ausführung verlangt eine Reihe von Experimenten auf der Bühne, ein Auswägen der Formen zueinander, das Verhältnis zur Weite des Bühnenraumes, die Einbeziehung des Lichtes und der Farbe. Der Maler, immer gewohnt seine Ideen von der Fläche aus zu entwickeln, muß als Bühnenbildner aus zwei Dimensionen eine Reliefwirkung erzeugen, die sich bewegt und in der Farbe wechselt.

Das Licht auf der Bühne ist wie Zauberei. Es erzeugt nicht allein die zur Szene gehörende Stimmung, sondern kann – geschickt angewandt – ganze Bauten ersetzen und Tiefen vortäuschen, die jede Bühnenraumbegrenzung auflösen; es macht die Spielfläche bedrückend eng, wenn schmale Lichtpfeile in gleicher Position zusammentreffen. Die Realisierung jedoch beginnt mit zähen Versuchen, und der Zufall des Probierens bringt oft die Lösung mit sich. Ich muß zugeben, daß mich die Veränderung des Kolorits durch einen Scheinwerfer, der einer Inszenierung erst die persönliche Note des Bühnenbildners gibt, stark beeindruckt.

Wenn ich im Zuschauerraum sitze und sehe, wie plastische Formen aus einer Fläche entstehen, wie das lautlose Bewegen einzelner Komplexe durch gleichfalls wanderndes Licht aufgefangen werden, dann ist der Neid des Malers in mir, denn ich werde das, was ich selbst durch technische Möglichkeiten machte, nie malen können. – Und das ist gut so.

PAUL BENDER: DER KUNSTHISTORIKER ALS FILMAUTOR

Für den Kunsthistoriker kann der Film ein Aussagemittel vom Range des Buches sein. Eine Disziplin, in der zu viel und zu unverbindlich geredet wird, kann sich eines solchen Aussagemittels nur mit Nutzen bedienen. Der Publizist, der sich des Zelluloidstreifens bedient, ist dem Gefahrenbereich des geduldigen Papiers und des akustischen Geklingels entronnen, denn was im Bildstreifen behauptet wird, muß auch mit Bildern bewiesen werden. Weniger reden – mehr zeigen! ist sowieso die Tendenz der modernen Kunstpublikation. Wir verdanken ihr die Kunstbände mit kurzen Einleitungen und vorzüglichen Abbildungen. Junge Dozenten sind bei aller Bewunderung für den gehobenen Vortragsstil ihrer wilhelminischen Lehrer bei den illustrierten Zeitungen in die Schule gegangen. Der Vortrag im Dunklen, der sparsam mit 20 bis 30 Lichtbildern illustriert wurde, ist weitgehend abgelöst von der Bildreportage, bei der spielend 60 bis 90 Diapositive verarbeitet werden. An die Stelle der statischen Einzelaufnahme tritt die dynamische Bilderfolge, die dem Hörer – der damit in zunehmendem Maße zum Zuschauer wird – das Kunstwerk von vielen Seiten und in vielen Detailaufnahmen nahebringt. Das setzt allerdings beim Dozenten ein Plus an Vorbereitungsarbeit voraus, denn solche Bilder werden nicht von Stoedtner geliefert, sondern müssen mühsam zusammengetragen und zum Teil auf Reisen selbst angefertigt werden. Jeder, der weiß, wie sehr eine Fotografie den sogenannten objektiven Tatbestand verfälschen kann – und diese Klage ist in der Kunstwissenschaft alt –, weiß auch, wie man mit ihrer Hilfe charakteristische Eigenschaften, Wesenszüge und Pointen herauszuarbeiten vermag. Deshalb ist nicht das objektivistische Einzelbild wünschenswert, an das sich lange Wortkommentare knüpfen, sondern die subjektive Bilderfolge, die einen objektiven Tatbestand suggestiv umschreibt. Dieser Stilwandel zugunsten der Schweigsamkeit des Mundes und stummen Beredsamkeit des Bildes dürfte zuallerletzt den Kunsthistorikern entgangen sein, für die Stilwandel ein Hauptphänomen der Beobachtung und Forschung ist, hängt er doch offensichtlich mit dem geistigen Archaisierungsprozeß zusammen, der sich seit dem Beginn des Jahrhunderts anbahnt.

Die Scheu, seine Aussagen vom Papier auf den Zelluloidstreifen zu verlegen, hat nicht nur materielle Gründe. Sie gründet zum Teil in einem Vorurteil, das viele Produzenten teilen, die bekanntlich mit den Verleihern und Werbeleitern die Publikumsmeinung gepachtet haben. Dieses Vorurteil lautet, wenn man es einmal aus der Verpackung herausnimmt, kurz und schlicht: das Publikum ist dämlich! Man kann mit ihm nur reden wie eine Mutter mit ihrem Kleinstkind: dada, tata und ata! Wie oft so ein Säugling in seinem Wagen denken mag: hör auf mit dem Unsinn!, ist statistisch nicht faßbar; aber eines ist feststellbar, wenn auch für viele nicht faßlich: Der »schwere« Rubensfilm von Haesaert und Storck fesselt jede Art von Publikum wie ein Kriminalreißer. Die optische Intelligenz gerade des »einfachen« Menschen übertrifft bei weitem die des »Gebildeten«. Bildung ist seit Schiller und Goethe literarisch – sie war es nicht immer und sie wird es nicht immer bleiben. – Jede Aussage, die ganz Bild geworden ist, kommt beim Publikum an, um im Theaterjargon zu reden. Jeder Film, der nicht »ankommt«, weil er zu »hoch« ist, muß auf den Verdacht hin untersucht werden, ob er nicht vielleicht optisch getarnte Literatur ist. Literatur freilich kann nicht ankommen, denn das Publikum empfindet augensinnlich. Es denkt die Biblia Pauperum nicht um in den gepflegten Text der Vulgata, wie der Gebildete, dessen Weg vom Auge in das Zentrum des Verstehens auf Grund eines in den letzten zweihundert Jahren überstandenen Prozesses über die Gehirnwindungen umgeleitet ist. Um ein kunsthistorisches Beispiel zu gebrauchen: Wer im Film gewisse Vorgänge in der staufischen Kunst abhandeln will, sollte nicht von einem »Differenzierungsprozeß« sprechen. Er sollte sich jedes Wort sparen und in einem optischen Zerschmelzungsprozeß mit Hilfe der Überblendung die Starre des Friedrich von Wettin zur Weichheit des Wichmann (Grabmäler im Magdeburger Dom) zerrinnen lassen – Wechsel des körperlichen und geistigen Aggregatzustands vor den Augen des Publikums! Wenn die sterbensmüde Flamme des Friedrich von Hohenlohe sich in einer Überblendung zum Embonpoint und optimistischen Pyknikergesicht des Albert von Beichlingen (Grabmäler im Bamberger Dom und in der Barfüßerkirche zu Erfurt) rekonvalesziert, dann begreift der Zuschauer, was der Limburger Chronist meint, wenn er sagt: Da hub die Welt wider an zu lęben unde frolich zu sein unde machten die menner nuwe kleidunge – ein Kommentar der von hochgotischem Transzendentalismus und spätgotischer Diesseitigkeit redet, wäre freilich fehl am Platze.

Der Kunsthistoriker, der sich den Film als Ausdrucksmittel erwählt, braucht sich durchaus keine intellektuellen Beschränkungen aufzuerlegen. Er kann alles sagen, was er selbst begriffen hat. Der Kunst-Film ist durchaus denkbar, der in der Bibliothek neben tiefgründigen Werken liegt, ohne vor Scham rotstichig zu werden. Auf der Kehrseite der Medaille erkennen wir allerdings den Kopf des Produzenten. Er sollte von seinem Vorurteil über das Publikum ablassen. Er sollte keinen Stoff verfilmen, der nicht schon im Manuskript den Wert einer erstklassigen Abhandlung hat, die neue Forschungsergebnisse oder alte Dinge in einer neuen Ansicht zeigt. Ein Kulturfilm-Manuskript muß es wert sein, in einer wissenschaftlichen Zeitschrift abgedruckt zu werden. Wohlgemerkt: vom Drehbuch ist hier nicht die Rede! Das Drehbuch soll das Manuskript in die Sphäre der Augensinnlichkeit übertragen,

bis jeder Gedanke Bild geworden ist. Das Drehbuch zu schreiben ist nicht Sache des Wissenschaftlers, sondern des Regisseurs. Aber es ist selten Sache des Regisseurs und noch weniger des Kameramanns, das Manuskript zu schreiben, es sei denn, Regisseur oder Kameramann litten in einem seltenen Fall von Personalunion an jenem Aussagetrieb, der alle befällt, die sich erfolgreich mit den Problemen dieser Welt auseinandersetzen – theoretisch wohlgemerkt. Den Praktikern des Films möchte man zurufen: bleibt bei euern Leisten! Bei dem hohen handwerklichen Können, das die Kameraführung erfordert, bei den jahrzehntelangen Erfahrungen, die zur Beherrschung des Filmhandwerks notwendig sind, wird euch deshalb keiner einen Schuster nennen! Nur wenn der Weg von der Kamera oder vom Regiestuhl an den Schreibtisch weder eine Flucht vor dem Minderwertigkeitskomplex noch ein Demonstrationszug der Dreistigkeit ist, hat er sein Gesetz in sich. Dann allerdings ist er mit lautem Beifall zu begrüßen, denn er verwirklicht den Idealzustand, daß der Filmschöpfer allein und souverän der Natur gegenübertritt wie der Maler oder der Schriftsteller. In seiner Hand hält er ein Instrument, ungleich komplizierter als Borstenpinsel und Füllfederhalter – die Kamera. Er beherrscht sie – mit Renoirscher Leichtigkeit oder mit Noldescher Schwere, mit Cocteauschem Esprit oder mit Claudelscher Naivität – je nachdem, aber er beherrscht sie. Werke aus diesem Geiste sind etwa Oertels Michelangelo, einige Arbeiten Ehrhardts und nicht zuletzt Stefan Lochners, um nicht noch die wenigen andern zu nennen, denen das Signum des Einmannwerkes als Qualität aufgerückt ist. Angesichts solcher Werke möchte man das Bedauern über den Primat des Handwerks im deutschen Kulturfilm nicht nur mit dem Wunsch nach zunehmender Beteiligung des echten Wissenschaftlers als Manuskriptautor beantworten, denn am wünschenswertesten bleibt selbstverständlich die seltene Personalunion: invenit et fecit.

DER KUNSTFILM IN DER SACKGASSE

Obgleich der Kunst-Film noch in den Kinderschuhen steckt, zeigt er bereits beängstigende Symptome von Arterienverkalkung. Immerhin gibt es einige begabte Spezialärzte wie Curt Oertel, Gian-Luigi Rondi, Alain Resnais, Michel Leitner, Luciano Emmer, Lo Duca, Dr. Lamb und Paul Hassaert. Sollten sie sich nicht intensiv seiner Gesundheit annehmen und von maßgebenden Stellen dabei unterstützt werden, so dürfte er einem langsamen Siechtum verfallen.

Der Festival International de Cannes, die XIII. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica in Venedig, ganz besonders um die Förderung des Kunst-Films bemüht, und andere Veranstaltungen des letzten Jahres zeugten dafür, daß der Kunst-Film leider in eine Sackgasse gerät. Nur einzelne der dort gezeigten Filme verdienen Anerkennung und Verbreitung, so – trotz gewisser Mängel – Luciano Emmers »Leonardo da Vinci«, ferner »Van Gogh« und »A l'hombre des jeunes filles en fleur«, der die Epoche Cléo de Mérodes durch Werke Giovanni Boldinis widerspiegelt. Beide sind von Gian-Luigi Rondi, der wie auch sein Landsmann Lo Duca, Schöpfer des Films »Douanier Rousseau«, gleichzeitig über eine gründliche kinematographische Ausbildung und eine kunsthistorische Kultur verfügt. Gewisse Produzenten scheinen zu vergessen, daß dies notwendige Voraussetzungen für einen Kunst-Filmautor sind. Auch die beiden Filme »L'Hostel-Dieu de Beaune« von Michel Leitner und Eugen Schüfftan und »Vézélay« (die berühmte Kathedrale), französische Produktionen, sind ausgezeichnet.

Nach dem Welterfolg von Alain Resnais' »Van Gogh« mit seinem vortrefflichen Text von Gaston Diehl entartete der Kunst-Film – mit wenigen Ausnahmen – schnell zu einem billig herzustellenden »Beiprogramm«, das entweder wie ein verfilmtes Postkartenalbum hübsche Bildchen zeigt oder Episödchen aus dem Leben eines großen Künstlers publikumswirksam auszuwalzen sucht. Ich erinnere an die abscheulichen Entgleisungen des »Utrillo«-Films. Nur eine kleine Zahl von Autoren erkannten Wesen und vielfältige Möglichkeiten der neuen Gattung und interessierten sich für ihren erzieherischen Wert. Deshalb sei auf einige wegweisende Versuche die Aufmerksamkeit gelenkt:

»L'Hostel-Dieu de Beaune.« Michel Leitner und Eugen Schüfftan, unterstützt durch den mustergültigen Kommentar Marie-Jeanne Viels, haben als Thema nicht nur Geschichte und Kunstschätze des fünfhundert Jahre alten Spitals gewählt, sondern auch den wohltuenden Einfluß eines Gebäudes auf Kranke und Pflegepersonal, das der Glaube und die Nächstenliebe der Gründer durch den Geist der Kunst beseelt haben.

»Maskerade« von Max de Haas. Ein Museumswächter macht seine Mitternachtsrunde. Die ausgestellten exotischen Masken beleben sich durch Beleuchtungseffekte, die ihre plastischen und expressiven Werte betonen. Mit Hilfe der Musik von Pierre Scheffer versucht de Haas die Empfindungen zu schildern, die den primitiven Menschen bei Beschwörung der Geister und Dämonen, durch die Masken verkörpert, bewegt.

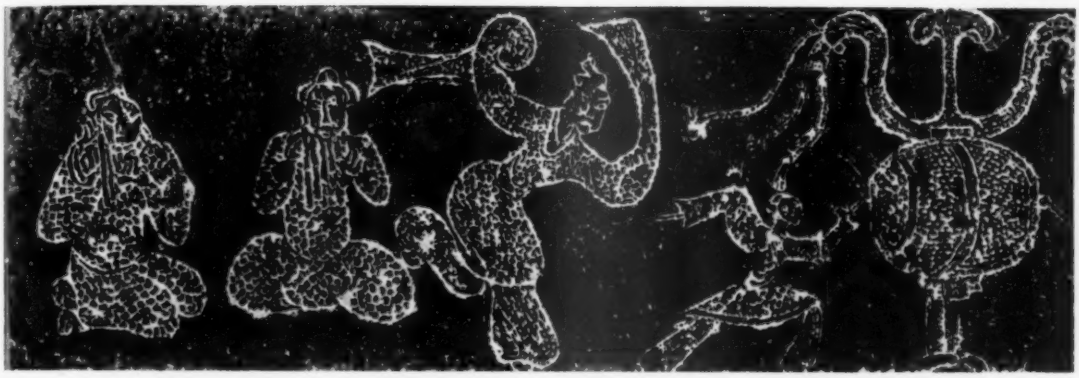
»Von Renoir bis Picasso.« Gegenüberstellung in einem Bilde von Gemälden Renoirs, Seurats und Picassos sowie schematische Darstellungen ihrer graphischen Struktur sind die Mittel Paul Hassaerts, um dem Zuschauer das Kennzeichnende

GEORGIO DE CHIRICO
»Die lange Nacht der Medea« von Alvaro; Umschlag der Zeitschrift Sipario, Jahrg. IV, Heft 40/41 (Aug./Sept. 1949)

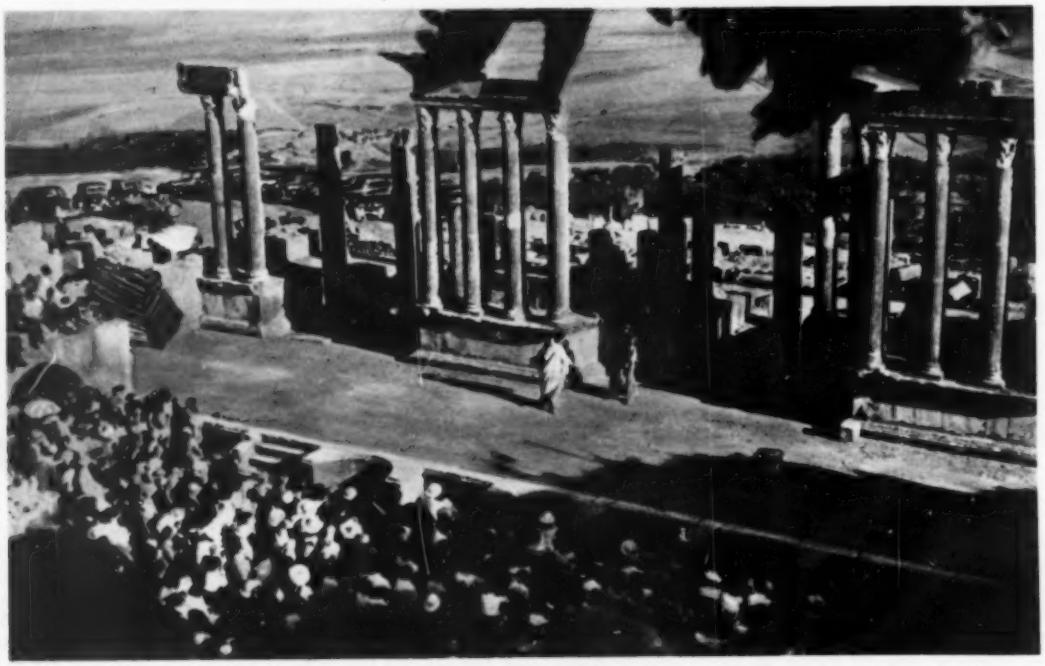
FRANCO ZEFFIRELLI
»Troilus und Cressida« von Shakespeare; Umschlag der Zeitschrift Sipario, Jahrg. IV, Heft 39 (Juli 1949)

PIER LUIGI PIZZI
»Legittima di fesa« von Paolo Levi

PIER LUIGI PIZZI
»Leocadia« von Jean Anouilh



ALTE CHINESISCHE GRABSTEINE (in der Galerie d'Orsay, Paris). Les Editions Euros haben am Quai d'Orsay eine sehr schöne Galerie eröffnet, wo neben Werken europäischer Künstler laufend alte und neue Kunst des Fernen Ostens gezeigt wird. Auf einer der ersten Ausstellungen wurden prachtvolle Reproduktionen gravierter Steine (Grabmäler von Schauspielern) gezeigt. Es handelt sich um Graphitabreibungen nach den Originalplatten, ausgeführt durch den chinesischen Maler Shou Ling, die Schauspieler, Tänzer, Sänger und Gaukler darstellen. Die Tanzszene oben entstammt einem Grabstein des 1. Jahrh. n. Chr., aufgefunden in Yao Che Tchen; die untere Abbildung zeigt eine Theaterszene von einem Grabstein aus Teng Hien, ebenfalls 1. Jahrh. n. Chr. Beide Fotos: Marc Vaux.



Oben und unten: DAS RÖMISCHE THEATER IN DOUGGA; Fotos: Jean Gintzberger; van Raepenbusch

im Schaffen der drei Meister – das Sensuelle, das zerebral Konstruktive und das spontan Dämonische – zu erklären. Wenn er seiner These und der Schematisierung zuliebe auch zu gewaltsam vorgeht, so ist dieser Versuch dennoch interessant.

»Animate Genesis.« Dieser Zeichentrickfilm von Joan und Peter Foldes benutzt eine passende Fabel, um vom Abstrakten ins Figurative vorzustoßen. Die Autoren deuten die graphischen Möglichkeiten und die künstlerischen Farbsymphonien für den Zeichentrickfilm an, indem sie sich auf die Erkenntnisse der Filmkunst und der Schönen Künste stützen. Es ist also kein reiner Kunst-Film, aber er enthält wertvolle Hinweise für diese Gattung.

Der Kanadier *van Laeren* verwendet für seine abstrakten und surrealistischen Zeichentrickfilme nicht das Verfahren der Aufnahme, sondern er zeichnet direkt ein positives Filmband. Die gleiche Methode schlägt Herbert Seggelke für sein »Strich-Punkt-Ballett« ein. Ein nur theoretisch interessantes Verfahren, da für die Herstellung mehrerer Kopien später nach dem Original ein Negativ abgezogen werden müßte. Bezüglich des Ziels befinden sich beide auf einem Irrweg. Sie beabsichtigen, als Filme Kunstwerke zu schaffen oder solchen einen Weg zu eröffnen, die in der Gesamtheit ihrer Phasen einem Meisterwerk der Malerei gleichwertig sind, das hieße, den »Schönen Künsten« als neuen Zweig eine Sondergattung des gezeichneten oder gemalten Films hinzuzufügen.

Alle die geschilderten Experimente erschöpfen nicht die vielen Möglichkeiten des Kunst-Films. Es fehlen Filme mit grundlegenden Themen, zum Beispiel: Einführungen allgemeiner Art zum Verständnis der Kunst, ihrer verschiedenen Epochen und großen Meister. Querschnitte durch die Stilkunde, die Geschichte der Architektur, des Möbels, der Tracht und der Mode. Schilderung der verschiedenen Techniken der Graphik, Malerei und Bildhauerei. Auch die angewandten Künste und das Kunsthandwerk sollten nicht vergessen werden. Kurzum das Gebiet des Kunst-Films ist riesig. Die Filmproduktion sollte eben Kunsthistoriker zuziehen, um aus der Sackgasse herauszufinden. Erfreuliche Resultate haben bewiesen, daß es nicht an Interesse des Publikums mangelt.

Alexandre Alexandre

DAS RÖMISCHE THEATER VON DOUGGA

106 Kilometer westlich von Tunis auf einer Anhöhe, von wo der Blick weithin das fruchtbare Ackerland überschaut, befinden sich im hellen Schatten uralter Olivenbäume die Ruinen des antiken Thugga. Vor 50 Jahren wurde dort eine heute im Alaoui-Museum des Bardo bei Tunis aufbewahrte punisch-lybische Inschrift gefunden, wonach der Numidenkönig Masinissa in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung Thugga den Karthagern entrissen hat.

Unter der römischen Herrschaft in Nordafrika wurde Thugga eine reiche, blühende Stadt. Ihre wohlhabenden Bürger ließen sich mit verschwenderischem Aufwand Villen bauen und waren stolz darauf bedacht, ihr Andenken durch großzügige Stiftungen von Brunnen, statuengeschmückten Tempeln, Triumphbogen und anderen verschönernden Bauwerken zu erhalten.

Eine im Portalbogen der zur Szene führenden Säulenhalle des Theaters eingeritzte Widmung meldet, daß es der Römer Larcius aus eigenen Mitteln seinen Mitbürgern geschenkt habe. Die Überreste dieser der Kunst geweihten Stätte vermitteln den Eindruck vollendeten architektonischen Ebenmaßes. Die von Marmorsäulen begrenzte Szene und die 25 im Halbkreis aufsteigenden Stufensitzreihen sind fast unversehrt.

Die Stadtverwaltung von Tunis veranstaltet jeden Frühling in den Ruinen von Dougga, wie die Stadt heute heißt, Vorstellungen durch eigens dafür engagierte Ensembles der »Comédie Française«. Hervorragendste Schauspieler führen Tragödien der französischen Klassiker Corneille und Racine auf. Das Theater faßt mehr als 3000 Zuschauer; aber es füllt sich jeweils bis auf den letzten Platz. Andächtig lauscht die Menge dem durch unübertreffliche Akustik klar vernehmbaren Worte und verfolgt von jedem Sitze aus, in der Sicht uneingeschränkt, das Spiel der Künstler.

M. H.

EINE GROSSARTIGE AUFGABE, ABER ...?

Eine wahrhaft großartige Aufgabe, eine jener Aufgaben, die sich die deutschen Künstler der Gegenwart immer wieder – nur leider oft vergeblich – wünschen, stellte der Nordwestdeutsche Rundfunk im Sommer 1952 in einem Wettbewerb den in seinem Sendebereich arbeitenden Bildhauern und den namentlich aufgeforderten Professoren Enseling, Mataré (Düsseldorf), Gies (Köln), Hartung (Berlin) und Kuhnert (Berlin). Eine 15,5×13 Meter große Betonwand über der Durchfahrt zu einem Hof am neuen Funkhaus in Köln sollte plastisch gestaltet werden.

Der Wettbewerb wurde im November abgeschlossen. Eine Jury, bestehend aus acht Kunstexperten und Herren des Nordwestdeutschen Rundfunks, wählte aus 55 eingegangenen Entwürfen fünf aus und prämiierten ihre Autoren mit 3000 DM bis 500 DM. Die Preisträger sind in der Reihenfolge Peter Strasmann (Düsseldorf), Prof. Ludwig Gies (Köln), Josef Höntgesberg (Köln), Dipl.-Ing. Claus Sachs (Berlin) und Walter Schoneweg (Bornheim bei Bonn).

Der Wettbewerb hat zweifellos zweifache Bedeutung. Einmal muß der Wille des Nordwestdeutschen Rundfunks, an seinen Bauten auch Bildhauer mitwirken zu lassen, gelobt werden. Er zeugt von dem, ach so seltenen, aber notwendigen Verständnis der Bauherren für die natürlichen Funktionen der Plastik in der Architektur und kann als Beispiel für andere amtliche und halbamtliche Auftraggeber gelten. Zum anderen offenbart der Wettbewerb aber auch die bedenkliche Situation, in der sich heute Architekten und Bildhauer vor

gemeinsamen Aufgaben befinden. Nicht nur Architekten mangelt es am rechten Geschick, die Schwesterkunst in ihre Kunst einzubeziehen, auch Bildhauern geht das nötige intime Verhältnis zur architektonischen Gestaltung ab. Das mag an der Unterbrechung der kontinuierlichen Entwicklung der Zusammenarbeit zwischen Architekten und Bildhauern liegen, aber es ist so.

In den meisten Kölner Entwürfen feierte eine mißverstandene und mit allen möglichen Mitteln auf die Wand übertragene Jugendstilgraphik fröhlich Urständ – oder wenn nicht, wurden freistehende Figuren ohne Beziehungen zur Fläche oder zum Hofraum, auf den sie schließlich wirken müssen, auf Sockel vor die Wand gesetzt. Die Arbeit des ersten Preisträgers, eine stark auf Lineament und Flächigkeit abstrahierte Figurenkomposition hat diese Mängel freilich nicht. Wenn sorgsam gewählte Farben auf den verschiedenen Reliefebenen durch die ihnen innewohnende sogenannte Farbperspektive die Plastizität und damit die »raumschaffende« Wirkung unterstützen, kann man sich diese Lösung als endgültige Gestaltung vorstellen. Auch Höntgesbergs Entwurf, eine Komposition von Figurengruppen in Positiv- und Negativreliefs, hat die schwer erfüllbare Bindung an die Fläche und die »raumschaffende« Wirkung zugleich, obwohl er sie gänzlich anders als Strasmann auffaßt. Höntgesberg bringt nicht, wie dieser, gleichsam ein plastisches Ornament auf die Fläche, sondern er erfüllt sie ganz mit einer symbolischen, plastischen »Erzählung«.

Prof. Gies schuf ein von einer Rahmenantenne ausgehendes Ornament in Steinintarsia und enttäuschte damit, wenn es sich auch gut der Jura-Travertinplattenverkleidung der angrenzenden Baukörper anpaßt.

Die vierten und fünften preisgekrönten Entwürfe vermochten die Referenten nicht zu überzeugen. Er hätte lieber die Arbeit Prof. Hartungs prämiiert gesehen. Dieser Künstler setzte fünf Metallfiguren, die Erdteile verkörpernd, auf den oberen Teil der Fläche, ließ sie mittels Metallstäben in verschiedenen Tiefenabständen in die Wand ein und verband sie, die weltumspannende Sendung des Funks symbolisierend, durch die gleichen Stäbe miteinander.

Über die Ausführung bestimmt nun die Generaldirektion des Nordwestdeutschen Rundfunks. Heinz Held

Restaurierung von Leonardos »Abendmahl« fast vollendet. Die Restaurierung des »Abendmahls« von Leonardo da Vinci wird im Herbst fertiggestellt sein, wie die Sonderkommission des italienischen Erziehungsministeriums bekanntgab, die die von Prof. Mauro Pelliccioli geleiteten Restaurierungsarbeiten kontrolliert. Das Fresko Leonardos wird, wie es heißt, in seiner ursprünglichen Ausführung zum Vorschein kommen, nachdem die Spuren vorheriger willkürlicher Restaurierungen und Feuchtigkeitspilze entfernt worden sind.

BÜCHER

Hans Tintelnot: Die barocke Freskomalerei in Deutschland, ihre Entwicklung und europäische Wirkung. Verlag F. Bruckmann, München 1951.

Verglichen mit der kostbaren Bildmalerei, den prächtigen Entwürfen für große Gobelins des französischen Dixhuitième wirkt die deutsche Malerei des 18. Jahrhunderts unscheinbar und dürftig. Wohl hat schon 1914 die von Georg Biermann inaugurierte Ausstellung des »Deutschen Barock und Rokoko« in Darmstadt viel Vergessenes hervorgeholt und unsere Augen geöffnet, doch eine reine Freude wie in jeder Ausstellung französischer Rokokobilder kam nicht auf. Auch konnten nur einige Skizzen (Bozzetti) jener Kunstwerke gezeigt werden, die im 18. Jahrhundert die schöpferischen deutschen Kräfte gelockt haben: die großen monumentalen Malereien in Kirchen und in Schlössern. Abbildungen von ihnen haben geringeren Wert als Abbildungen von Werken der Staffeleimalerei. Selbst Farbaufnahmen geben infolge übermäßiger Verkleinerung der Riesenausmaße keine rechte Vorstellung. Wer diese monumentalen Werke verstehen, über sie sprechen will, muß auf weitschweifigen und zumeist recht umständlichen Reisen die Originale aufsuchen, wobei der eifrige Forscher dann noch von der Gunst des Wetters abhängig ist. Zwiefalten, Ottobeuren mit und ohne Sonne: das ist nicht nur ein gewaltiger optischer, sondern mehr noch, nämlich ein Qualitätsunterschied sondergleichen.

Keineswegs ist es so, als wäre dieses Kunstgebiet unbekannt oder unberücksichtigt geblieben. Feulner hat besonders für Bayern unermüdlich immer neue und überraschende Entdeckungen veröffentlicht, sogar erste Monographien über deutsche »Freskanten« zu schreiben unternommen. Noch vor ihm hat für Österreich Hammer 1912 eine wertvolle Übersicht gegeben. Auch der Unterzeichnete hat in Band XIII der Propyläenkunstgeschichte »Die Kunst des (europäischen) Rokoko« 1940, dessen Auflage zum großen Teil, dessen Klischees und Vorlagen sämtlich vernichtet sind, die Bedeutung dieser Malerei im deutschen Raum mit mehr als zwei Dutzend Tafelabbildungen nach zumeist eigenen Aufnahmen unterstrichen, hat sie als wertvolle Sonderleistung des überwältigend reichen, phantasievollen architektonischen Schaffens in Deutschland charakterisiert, dem nun wieder in Frankreich nichts, aber auch gar nichts Ähnliches gegenübersteht. Nur daß eben dieses beneidenswerte Frankreich mit seinen mobilen, schon im 18. Jahrhundert von internationalen Sammlern mit Gold aufgewogenen Bildern und Bildchen restlos die unbewußte Propaganda der Kunstforscher in Anspruch nahm und nimmt; wogegen die deutsche Monumentalmalerei – bei uns zwar bekannt, geschätzt, selbst geliebt – weiterhin unbekannt, unbeachtet und ausländischen Forschern wenig lockend verblieb. Daher ist denn auch jede intensive Beschäftigung mit diesem Sondergebiet ein nationales Verdienst.

So wird man Hans Tintelnot zu danken haben, zu danken haben ebenso dem Verlag Bruckmann, der dieses allerdings

nicht billige Werk mit 166 großen (wenn auch immer noch relativ winzigen) Abbildungen, meist über den Druckspiegelrand hinausgreifend, und mit acht Farbtafeln ausgestattet hat. Tintelnot hat ein gewaltiges Material verarbeitet. Die Gliederung in Kapitel: »Die erste Periode der Entwicklung, das 17. Jahrhundert«, »Die zweite Periode der Entwicklung: der Spätbarock«, »Die deutsche Freskomalerei des Rokoko«, «Die Freskomalerei im spätbarocken Klassizismus« ist annehmbar, wenn auch die Einklammerung des Rokoko – im Titel des Buches nicht genannt – durch »Spätbarock« und »spätbarocken Klassizismus« etwas verwunderlich wirkt. Sieht man schärfer, so ist der italienische barocke Raumillusionismus, wie er mit Pozzo architektonisierend zur Vollendung kam, nie ganz aus der illusionistischen deutschen Raummalerei ausgeschieden. Besonders Österreichs Kunst hat sich kaum in jener Richtung entfaltet, die wir nun doch als Höheleistung deutscher Deckenmalerei ansehen, die wir mit Recht Kunst des Rokoko nennen. Diese kündet sich bereits, völlig unabhängig von französischem Rokoko, 1727 im zärtlichsten Kirchlein von Steinhausen an, einem Gemeinschaftswerk des Architekten Dominicus und seines etwas älteren Bruders, des Stukkateurs und Malers Johann Baptist Zimmermann; sie verblaßt erst, um ein Beispiel anzuführen, gegen 1780 in den Deckenmalereien des Januarius Zick von Wiblingen bei Ulm.

Dennoch ist es kaum angängig, apotheotisch in einem Schlußkapitel »die Wirkung der deutschen Freskomalerei im europäischen Raum«, und selbst im Untertitel »ihre Entwicklung und europäische Wirkung« zu behaupten. Wenn hier auf einen Mengs (Villa Albani in Rom, königlicher Palast in Madrid) exemplifiziert wird – a propos: Tiepolo ist nicht an Mengs »gescheitert« und hat ebensowenig »1772 dem Einfluß des Mengs in Madrid weichen müssen«, sondern dieser 74jährige berühmte Venezianer ist, wie Juvarra 1736, bereits 1770 an dem abscheulichen Madrider Winterwetter verstorben –, so muß gesagt werden, daß dieser Mengs zwar aus Aussig stammt, daß er aber jenen übernationalen Typ repräsentiert, den ein Kunsthistoriker vor 1945 »eine völlig entdeutschte Erscheinung« nannte.

Damit sind Einwände gemacht, die sich gegen den Tenor des Buches richten. Tintelnot läßt sich vielfach im Strom eigener Beredsamkeit davontragen. Beschreibungen, sehr unterschiedliche – das ungeheuere Programm von Sankt Paulin in Trier wird nur als »gänzlich barock empfunden« charakterisiert –, und formale Analysen wirbeln durcheinander, rauschhaft wie die Deckenbilder. Eine angestrebte Systematik taucht wie ein Trümmerstück nur ab und zu auf, oder besser gesagt: immer wieder unter in diesem brausenden Strom üppiger Stilistik, wie sie weiterhin Seite 112 die Wirkung der Deckenmalereien von Sankt Paulin beschreibt. Wohin ist die Zucht der Diktion unserer Meister Burckhardt, Justi, Wölfflin geschwunden, seitdem auch deutsche Kunst als Propagandainstrument verwertet wurde!

Einige sachliche Einwände können bei aller Achtung vor der durchaus respektablen Leistung nicht unterdrückt werden. So geht es nicht an, ausschließlich von Fresko zu sprechen, also von Frischmalerei auf noch feuchtem Kalkbewurf, wo die meisten deutschen »Fresken« al secco gemalt sind, also auf trockenen meist geschliffenen Stuckputzflächen, so daß gerade jetzt im Lauf der Kriegszerstörungen einfallender Regen diese »Fresken« herunterschlämmte als trüben Farbbrei, wogegen die echt al freco gemalten Deckenbilder Tiepolos in der Würzburger Residenz diesen Regenbrüchen strahlend standhielten (vergleiche KUNSTWERK 1946, Heft 1). Oft sind selbst bei kleinen Deckenbildern diese »Fresken« auf Leinwand gemalt und auf die Deckenfläche geklebt, wie es in Deutschland im 16. Jahrhundert üblich, im 18. Jahrhundert im feuchten Holland noch gebräuchlich ist. Es fehlen Angaben über Zustand und Bestand, über die gewaltigen Verluste besonders im deutschen Schloßbau. So werden die herrlichen Deckenmalereien des Johann Zick, der noch derb und plump in der sala terrena des Würzburger Schlosses sich präsentiert, aus späterer Zeit in Bruchsal, Feulnern folgend, »dithyrambisch« beschrieben, trotzdem diese Kostbarkeiten Anfang März 1945 in wenigen Minuten eines fürchterlichen Brandbombenangriffs vernichtet wurden, als Vorprobe für Würzburg. Künstlerische Qualität und handwerkliche Mache ließen sich wohl deutlicher scheiden, zumal Vollständigkeit unerreichbar bleibt, etwa A. M. de Ow (köstliche Deckenmalereien in Meßkirch) nicht einmal erwähnt wird.

Wenn der Unterzeichnete Akzente anders setzen würde, so möchte er darum dem Verfasser Tintelnot die eigene, oft sehr persönliche Akzentsetzung nicht verwehren. Aber vielleicht hätte doch der Einfluß Piazzettas stärker gewertet werden müssen, durfte die genuesische und selbst die piemontesische Freskomalerei nicht gänzlich übersehen werden, da zahlreiche architektonische Rahmenmotive der deutschen Malerei ihr entstammen. Manches fehlt, was dem Forscher dieses umfangreiche Werk ergiebiger machen würde, und was Tintelnot auch ohne große Mühe hätte geben können: etwa ein Künstlerkatalog, ein geordnetes Literaturverzeichnis statt der Verstreuung in den Anmerkungen, wo das »op. cit« ein oft mühseliges Zurücksuchen erfordert. Wertvoll ist der Versuch, Themen und Programme zu ordnen, die so ungeheuer wichtig für die geistige Struktur der Fresken und für ihren Bezug zum architektonischen Raum sind. Tintelnot gibt dafür schöne Beispiele, etwa für Rott am Inn. Ganz einwandfrei lassen sich Programme und Bilder nicht immer koordinieren.

Schließlich dürfen wir – und dies ist beileibe nicht persönlich gemeint – bitten, mit Ausdrücken wie »echt deutsch«, »urdeutsch« doch recht behutsam umzugehen. Der Unterzeichnete hat sich mehrfach mit dem »Geist der Nationen«, auch dem der deutschen Nation beschäftigt. Was nun wirklich »urdeutsch« ist, wüßte er nicht sicher zu sagen. Wieso der gelbe Marien-Glorienhimmel in Zwiefalten ein »deutscher Himmel« ist, dürfte wohl auch der emphatische Verfasser kaum beweisen können.

A. E. Brinckmann

»MISE EN SCENE«

Pierre-Aimé Touchard, ein alter Pariser Theaterfachmann und seit Jahren Generalintendant der Comédie Française, hat unter dem Sammeltitel »Mise en Scène« (Regie) in den Editions du Seuil eine Serie von Werken herausgegeben, die für Regisseure, Schauspieler und Studenten der Theaterwissenschaft größten Wert besitzen. Es sind die illustrierten Regiebücher mustergültiger Inszenierungen prominenter französischer Regisseure. Nach grundlegenden einführenden Aufsätzen befindet sich der Text des betreffenden Stücks auf der linken Seite und auf der rechten Skizzen für das Spiel und ausführliche psychologische, szenische und sonstige Anmerkungen. Ein Anhang enthält interessante Kritiken der Aufführungen. Bisher erschienen: »Le Mariage de Figaro« von Beaumarchais, Regie Jean Meyer; »Les Caprices de Marianne« von Musset, Regie Gaston Baty; »Athalie« von Jean Racine, Regie Georges Le Roy; »Les Fourberies de Sacpin« von Molière, Regie Jean Copeau; »L'Occasion« von Mérimée, Regie Pierre Valde; »Cinna« von Corneille, Regie Charles Dullin; »Bajazet« von Racine, Regie Xavier de Courville; »Il ne faut jurer de rien« von Musset, Regie Douking; »Le Malade Imaginaire« von Molière, Regie Pierre Valde; »Phèdre« von Racine, Regie Jean-Louis Barrault; »L'Avare« von Molière, Regie Charles Dullin.
Constantin Stanislawski ist der einzige ausländische Regisseur, der mit seinem Regiebuch des »Othello« von Shakespeare vertreten ist. Hoffentlich wird die Serie fortgesetzt und auch durch Regiebücher führender ausländischer Regisseure bereichert.

Alexandre Alexandre, Paris

IN MEMORIAM PIERRE RENOIR

Pierre Renoir starb am 11. III. 52 in seiner Pariser Wohnung. Pierre Renoir wurde am 21. März 1885 in Paris geboren. Als Sohn des berühmten Malers erbte er von seinem Vater die Vorliebe für die Kunst. Seine Kraft, seine Autorität, seine Stimme wiesen ihm den Weg zum Theater. Er studierte am Conservatoire in der Klasse von Silvain, die er 1909 mit einem Ersten Preis für Tragödie verließ, nachdem er 1905 zwei Zweite Preise für Tragödie und Komödie errungen hatte.
Bald engagierte ihn Antoine ans »Odéon«, wo er jedoch nur eine Saison blieb. Hertz berief ihn dann an das »Théâtre de la Porte Saint-Martin« für Rostauds »Chantecler«. Dort kreierte er auch »La Robe rouge«, »L'Epervier«, »La Flambée«, »Cœur de Française« und spielte den Cyrano de Bergerac.
1914 eingezogen, wurde er schwer verwundet. Im Jahre 1916 wieder genesen, trat er an der »Porte Saint-Martin« auf in »L'Amazone« und in »Un soir au front«. Er spielte auch in »Ambigu«, »L'Occident« und »Les Conquérants«.
Dann verließ Pierre Renoir den Boulevard Saint-Martin, um in den Escholieres »Le feu qui reprend mal« von Jean-Jacques Bernard aus der Taufe zu heben. Auch im »Théâtre de Paris« sah man ihn in »La Passante«, im »Gymnase« in »La femme masquée« und in zahlreichen anderen Theatern.
Im Jahre 1928 engagierte ihn Louis Jouvet an die »Comédie des Champs-Elysées« zur Uraufführung des »Siegfried«. Die beiden Männer sollten sich nicht mehr trennen. Es folgte eine lange Serie glänzender Uraufführungen im Théâtre de l'Athénée: »Domino« und »Petrus« von Marcel Achard, »Tessa«, »Amphitryon 38«, »Electre«, »La Guerre de Troie n'aura pas lieu« von Jean Giraudoux, »La machine infernale« von Jean Cocteau, »Suzanne« und »Le Château de cartes« von Stève Pasteur usw.
Während der Okkupation blieb Pierre Renoir in Frankreich, trat jedoch nicht auf. Erst im Jahre 1945 spielte er wieder: bei Dullin in »Le soldat et la sorcière« von Armand Salacrou, anschließend bei Jean Louis Barrault in Hamlet. Nach der Rückkehr Jouvets trat er wieder im »Athénée« auf, und zwar in »Don Juan«, »L'école des Femmes« und »Tartuffe«.
Nach dem Tode Jouvets übernahm er interimistisch die Direktion des »Athéné«. Er sollte das neue, von Jean Mercure inszenierte Stück »Sur la terre comme au ciel« (Das heilige Experiment) von Fritz Hochwälder kreieren, aber Gesundheitsrücksichten zwangen ihn, davon Abstand zu nehmen.

NIJINSKYS LETZTE RUHESTÄTTE

Der Friedhof von Montmartre wurde zur letzten Ruhestätte Vaslav Nijinskys, des unvergeßlichen Tänzers der russischen Ballette, der vor drei Jahren in London gestorben ist, er ruht nun für immer neben Vestris, dem berühmten Tänzer des 18. Jahrhunderts.

Man schrieb das Jahr 1909. Ein Zug traf am Pariser Nordbahnhof ein. Der Bahnsteig war überfüllt von einer aufgeregten gestikulierenden Menge, die sich ausschließlich in russischer Sprache unterhielt. Die ganze russische Kolonie von Paris schien auf den Beinen zu sein, um ihren Landsleuten, den Tänzern des zaristischen Balletts, das unter dem Namen »Russisches Ballett« bekannt wurde, einen würdigen Empfang zu bereiten. Ein junger Tänzer, dessen exotisches Aussehen jedem sofort auffiel, zeigte sich besonders verblüfft über eine derartig enthusiastische Aufnahme in einer fremden Stadt. Ihm, Vaslav Nijinsky, dem Stillen, Bescheidenen, erschien diese Begeisterung unwirklich und war ihm beinahe unangenehm. Auch nach der Premiere am 17. Mai, bei der Vaslav hervorragend getanzt hatte, zog er sich sofort nach der Vorstellung zurück und ging den begeisterten Zuschauern, die nicht nach Hause gehen wollten, aus dem Weg.
Vaslav Nijinsky war 1890 in Kiew geboren. Schon sein Vater war ein geachteter Charaktertänzer gewesen. Zu Beginn seiner Lehrzeit fiel der kleine Vaslav eigentlich nur wenigen auf. Tamara Karsavina, ein anderer berühmter Stern des russischen Balletts, war jedoch schon das erste Mal, als sie ihn

JEAN COCTEAU, Diaghilew und Lifar

sah, von seiner Grazie und seinen überaus hohen, eleganten Sprüngen tief beeindruckt und daher sehr erstaunt, daß sie von so einem Talent noch nichts gehört hatte. Sein Tanzlehrer antwortete der Ballerina auf eine diesbezügliche Frage: »Es wird nicht mehr lange dauern, und alle werden von ihm reden.«

Er sollte recht behalten, denn schon vor seinem Eintreffen in Paris hatte Nijinsky große Erfolge zu verzeichnen. Aber zu einer weltbekannten Persönlichkeit wurde er erst dort. Die Comtesse de Noailles, die, als sie ihn zum ersten Mal tanzen sah, schon eine alte Dame war, rief, die Hände über der Brust gefaltet: »Ich wollte, er wäre mein Sohn! Wie viele Frauen hätten ihn lieber empfangen als geliebt!«

Eng verknüpft mit Nijinskys beispiellosem Erfolg ist der Name Serge Diaghilew, da es ohne ihn den Gott Nijinsky nicht gegeben hätte.

Man sprach oft von Nijinskys Unwissenheit und hielt ihn sogar für einfältig. Es ist wahr, daß Vaslavs Bildung, ehe er mit Diaghilew zusammentraf, gering war und daß er nur zu oft »zwischen Himmel und Erde schwebte«. Er war durch und durch Tänzer, und sein einziges Streben war, sich in dieser Kunst zu vervollkommnen. Das Zusammentreffen des ausgezeichneten Tänzers und des hervorragenden Choreographen, der auch Serge Lifar herangebildet hat, macht beide berühmt. Seine größten Triumphe feierte Vaslav in *»Scheherazade«* von Rimskij Korsakow, in Strawinskys *»Petrouchka«*, im *»Spectre de la Rose«* und im *»Prélude à l'après-midi d'un faune«* von Debussy, die er in den Jahren 1910, 1911 und 1912 tanzte. Alle jene, die ihn im »Spectre de la Rose« (nach einer Musik von C. M. v. Weber und einem Gedicht von Théophile Gautier) gesehen hatten, konnten kaum glauben, daß der verrückte Neger aus der Scheherazade zu jener hauchzarten unwirklichen Rose werden konnte. Auch in diesem Ballett trat Nijinsky mit einem so außergewöhnlichen Sprung auf, daß man lange Zeit glaubte, er springe von einem Sprungbrett hinter den Kulissen auf die Bühne. Tatsächlich aber verfügte kaum jemals ein Tänzer von so schlankem und für einen Mann nicht gerade großen Körperbau über so außerordentliche Kräfte.

Nijinsky lebte nur für seine Kunst. Selbst in Paris änderte er seine einfache Lebensweise und seinen Arbeitsrhythmus nicht. Vor seinem Künstlerzimmer wachte sein treuer Gefährte Vassily, der oft nicht einmal Diaghilew zu Nijinsky vorließ.

Für einige Rollen, wie zum Beispiel im »Spectre de la Rose«, wurde Nijinsky buchstäblich in sein Gewand eingenäht. Das aber vollzog sich alles in ungeheurer Stille. Sobald sich Vaslav einmal in seinem Künstlerzimmer befand, dachte er an nichts anderes mehr, als an seine Rolle. Er lebte sie schon und hatte es nicht gern, wenn man ihn ansprach. Nur Vassily hantierte wie ein nützlicher und wohltätiger Schatten um ihn herum. Er beschäftigte sich in erster Linie mit Nijinskys Tanzschuhen. Sie waren aus feinem Chevreauleder, und Vaslav verbrauchte jeden Abend mehrere Paare.

Trotz seines ungeheuren Erfolges änderte Nijinsky sein Verhalten der Umwelt gegenüber nicht. Seine Triumphe stiegen ihm nicht zu Kopf. Er blieb nach wie vor bescheiden, zurückhaltend, liebenswürdig und still. Da er auch immer nur um der Kunst willen tanzte und ihm der Applaus wenig bedeutete, war er stets selbstsicher und keinerlei seelischen Schwankungen ausgesetzt und betrachtete immer lächelnd jene, die nur für ihn Augen hatten.

1913 heiratete Nijinsky Romola de Pulsky. Die Hochzeit fand in Buenos Aires statt, und als Romola damals vor dem spanischen Priester gelobte, ihrem Mann stets treu zur Seite zu stehen und ihn weder in guten noch in bösen Tagen zu verlassen, wußte sie nicht, welch schreckliche Bedeutung diese Worte wenige Jahre später annehmen sollten.

Sobald Diaghilew von Nijinskys Vermählung erfuhr, ließ er seinen Star fallen, und Nijinsky machte mit seiner Frau und seinem Töchterchen Kyra einige schwere Jahre durch. Er liebte seine Familie, aber die Trennung von der ihm unentbehrlich gewordenen Ballettatmosphäre stimmte ihn melancholisch. Den Bruch mit Diaghilew hat er nie verschmerzt.

Im Jahre 1917, während eines Aufenthaltes in St. Moritz, bemerkte Romola die ersten sichtbaren Zeichen von Vaslavs geistiger Umnachtung, gerade zu einem Zeitpunkt, als das Ehepaar die finanziellen Schwierigkeiten zu überwinden begann. Wodurch sie ausgelöst wurde? Wer kann es sagen? Romola fragte sich oft, ob es der Krieg war, der damals Europa erschütterte, oder die allzu jähe Trennung von dem über alles geliebten Beruf, der sein zweites Ich war?

Vaslav Nijinsky wurde von Tag zu Tag düsterer und unzugänglicher; nur hin und wieder, beinahe ohne Anlaß, brachen Freude und Begeisterung aus ihm hervor.

Schon krank, inszenierte er noch einmal ein Ballett, das den Krieg zum Thema hatte. Die es gesehen haben, meinten schaudernd, es sei zugleich »großartig und schrecklich« gewesen ... Was folgte, ist wohl bekannt. Nijinsky lebte in einem dauernden Traumzustand, aus dem ihn 1939 für wenige Sekunden ein Besuch Serge Lifars riß. Lifar machte bei seinem Besuch einige Tanzschritte, Nijinsky verstand ihn zuerst gar nicht, dann aber ergriff der Tanz wieder von ihm Besitz, allerdings nur für kurze Zeit.

Vous, cher ami, vous m'avez classé parmi les malaudrus ou les indifférents. Je ne suis ni l'un ni l'autre. Je suis devenu un forçat qui une chimère a embarqué sur une galère où, vieillard à quelques mois près d'être nonagénaire, je me suis rivé à une banc depuis cinq années.

Je me suis incliné devant la prière de mes amis, de mes disciples et de la jeunesse curieuse d'Justitia qui réclamaient de moi le récit de ma vie. J'ai vu dans ce travail une propre fin de carrière et qui plus est le moyen de justifier ma retraite et mon volontaire exil d'un pays où l'atmosphère de l'après-guerre 40-45 était irrespirable, empoisonnée au point que le dégoût m'invitait à vomir ou à mandire la vilénie et la bassesse de mes compatriotes!

van de Velde

HENRY VAN DE VELDE,

der, von Ruskin und Morris ausgehend, durch seine Schöpfungen wie durch seine Schriften einer der bedeutendsten Reformer auf dem Gebiete des Kunstgewerbes und der Architektur geworden ist, feierte am 3. April 1953 seinen neunzigsten Geburtstag. Er wurde am 3. April 1863 in Antwerpen geboren; bevor er sich der Architektur zuwandte, war er als Maler tätig. Einige seiner Hauptwerke (Haus Osthaus und eine Halle des Folkwangmuseums in Hagen, Werkbundtheater in Köln, 1914) sind auf deutschem Boden entstanden. Van de Velde lebt in freiwilligem Exil in der Schweiz, in Oberägeri bei Zug, wo er in voller geistiger Frische seine Lebensgeschichte schreibt. Für seine ungebrochene geistige Vitalität spricht auch ein Brief, den er unlängst an Prof. Dr. von Prittwitz und Gaffron in Baden-Baden gerichtet hat; wir veröffentlichen mit der liebenswürdigen Erlaubnis des Empfängers einen Abschnitt daraus in Faksimile.

SCHWEIZER KUNST DER GEGENWART

Zu einer Ausstellung in der Kunsthalle in Baden-Baden

Gibt es eine schweizerische Kunst in dem Sinne wie es eine deutsche, eine französische, eine italienische Kunst gibt? Ist die Kunst im deutschsprachigen Gebiet der Schweiz nicht nur ein Ableger der deutschen, im französischsprachigen nicht nur ein Anhängsel der französischen Kunst?

Daß die Schweizer Kunst von den künstlerischen Strömungen der Nachbarländer entscheidend beeinflußt wird, steht ebenso fest wie, daß sie Züge aufweist, die spezifisch schweizerisch sind. Diese Erkenntnis bestätigt sich neuerdings auf der Ausstellung »Schweizer Kunst der Gegenwart«, die am 29. März in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden unter Assistenz zahlreicher Notabilitäten feierlich eröffnet wurde. Das Hauptverdienst an ihrem Zustandekommen gebührt dem Leiter der Baden-Badener Kunsthalle, Erwin Heinrich, dem der Konservator des Kunstmuseums Basel, Dr. Georg Schmidt, tatkräftig zur Seite stand. Finanziell wurde das Unternehmen durch die Stiftung »Pro Helvetia« gefördert, die bereits im Jahre 1948 eine vielbeachtete, in mehreren westdeutschen Städten gezeigte Ausstellung »Schweizer Malerei der Gegenwart« ermöglicht hat.

Eine epochemachende Gestalt wie Ferdinand Hodler, dessen Geburtstag sich jüngst zum 100. Male jährte – er wurde 1853 geboren, im gleichen Jahre wie Vincent van Gogh und Adolf Hölzel – vermißt man unter den Künstlern, die für die »Schweizer Kunst der Gegenwart« repräsentativ sind, doch können zumindest zwei Maler: der Westschweizer René Auberjonois (geboren 1872) und der Deutschschweizer Otto Meyer-Amden – geboren 1885, gestorben 1933, europäische Geltung beanspruchen.

Mit Recht hat man René Auberjonois auf der Ausstellung einen ganzen Saal eingeräumt. An das verhaltene Kolorit seiner Bilder muß sich das Auge, das durch die lebhafte Farbigkeit der manchmal »sezessionistisch« anmutenden Bilder Cuno Amiets im Raum vorher noch geblendet ist, erst gewöhnen. Entscheidende Anregungen verdankt Auberjonois Zeitgenossen wie André Derain, vielleicht auch Amedeo Modigliani, ohne daß dies seine Eigenart beeinträchtigt hat. Von dem fast karikaturalen Porträt seiner »Italienischen Dame« geht eine bannende Wirkung aus, und merkwürdig gefesselt wird man durch das kleine Bild »La Comtesse de C. et ses Domestiques«, wo ein tragisches Geheimnis zwischen Herrin und Dienerschaft zu walten scheint. Auf den Bildern »Pferderennen« und »Freilichtzirkus« bezaubert uns die delikate Farbkultur.

Otto Meyer-Amden gehörte wie seine Landsleute Hans Brühlemann und Alfred Heinrich Pellegrini zu dem Schüler- und Freundeskreis, den der große Lehrer und Farbtheoretiker Adolf Hölzel in Stuttgart um sich gesammelt hatte. Mit dem Hölzelschüler Oskar Schlemmer verband ihn eine Freundschaft, wo jeder Gebender und Nehmender zugleich war – ihr setzte Schlemmer in seiner schönen Meyer-Amden-Biographie ein Denkmal. Verhaltenheit ist auch in Meyer-Amdens Kunst eine wesenhafte Eigenschaft. Er ist ein Lyriker, der Tiefempfundenes traumhaft leise sagt, der auf kleinformatigen Bildchen alltägliche Dinge: »Mädchen mit Tassen«, »Ostereier«, »Impfung«, »Schlafsaal« mit rilkehafter Zartheit sublimiert.

Ein poetisches Element, dem manchmal eine Dosis skurillen Humors beigemischt ist, spürt man auch in den Bildern des 1887 geborenen Ernst Morgenthaler. Man kann verstehen, daß Paul Klee für Morgenthaler Sympathien gehegt hat. Das Bild »Im Mondlicht«, 1948 entstanden, zeigt ihn auf der Höhe seiner Meisterschaft. Ein vitales Temperament tritt uns in Max Gubler, geboren 1898, entgegen. Seine Interieurszenen »Die Familie des Malers« und »Familie Leroy« synkopieren jazzartig die Farbmusik Vuillards. Man könnte ihn einen Expressionisten nennen, wie auch Ernst Coghuf, geboren 1905, der in düster-großartigen Landschaften den nordischen Geist Edvard Munchs beschwört. Zeitlich nahe steht ihm der 1907 in Basel geborene Walter Kurt Wiemken, der mit 33 Jahren starb. Er ist der einzige nahmhafte Vertreter des Surrealismus in der Schweiz, wo für seelische Schocks die Voraussetzungen fehlen. Aber seine späten, lyrisch dekorativen Pflanzbilder: »Gewächshaus«, »Der Morgen«, »Die Nacht« sprechen uns mehr an als seine rätselhaften, an Yves Tanguy erinnernden surrealistischen Phantasien.

•

Bevor ich mich den abstrakten, beziehungsweise konkreten Künstlern auf der Schweizer Ausstellung zuwende, möchte ich noch bei einem durchaus gegenständlich bestimmten Maler verweilen, bei Willi Varlin, der, wenn ich mich nicht täusche, hier zum erstenmal vor die deutsche Öffentlichkeit tritt. Varlin, geboren 1900, lebt abwechselnd in seiner Vaterstadt Zürich und in Paris, wo er seine künstlerische Heimat gefunden hat. Wer für den geistig sinnlichen Reiz der »peinture« empfänglich ist, wird vor seinem Bild »Eingang zum Grand Hotel Brissago« in Entzücken geraten.

•

Und nun die »Ungegenständlichen«! Unter ihnen sind zwei hervorzuheben: Walter Bodmer, geboren 1903, nicht zu verwechseln mit dem älteren Paul Bodmer, der – und zwar mit sehr gegenständlichen Bildern – ebenfalls auf der Baden-Badener Ausstellung vertreten ist, und der 1908 geborene Maler und Plastiker Max Bill.

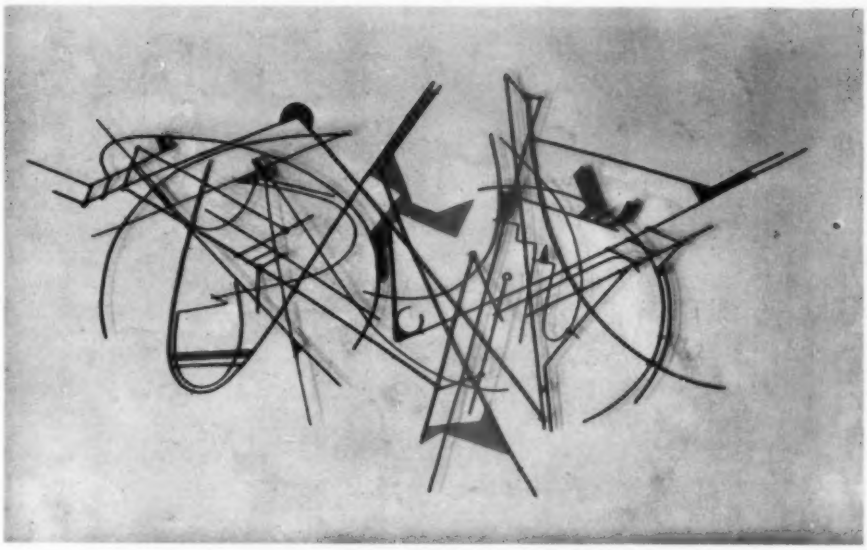
Walter Bodmer ist der Schöpfer von Drahtbildern. Dies sind zarte, fast möchte man sagen poetische Gebilde, ebenso reizvoll in ihrer rationalen Irrationalität und feinmechanischen Präzision wie Calders Drahtplastiken.
Auch Max Bill's Gestaltungen entstammen einem technoiden Formtrieb, sind aber strenger, puritanischer geartet als die mehr spielerisch empfundenen Drahtgebilde Walter Bodmers. Bill nennt seine Kunst konkret, was viele verwirrt, die in seinen Schöpfungen gewissermaßen das Nonplusultra der abstrakten Kunst erblicken. Als abstrakt läßt aber Max Bill, der auch als Theoretiker ein scharfer Kopf ist, nur Werke gelten, bei denen das anregende Naturmotiv noch erkennbar ist. Seine mit Naturobjekten in keinem Zusammenhang stehenden, aus dem reinen Geist der Geometrie hervorgegangenen Gebilde empfindet er ebenso wirklich, ebenso konkret wie jeden Naturgegenstand ... »La nature existe, mais ma toile aussi«, sagt Picasso; »Die Natur existiert, aber mein Bild auch«. Natur und Kunst als zwei gleichwertige, voneinander unabhängig existierende Bereiche! Ist das Hybris, wie theologisierende Kunstschriftsteller meinen?
Von Max Bill sind Skulpturen und Bilder ausgestellt, und überdies noch eine Bildsäule – Öl auf Holz –, von der man nicht weiß, ob sie der Malerei oder der Plastik zuzurechnen ist.
Unter den Nur-Bildhauern sind am bedeutendsten: Carl Burckhardt, geboren 1878, gestorben 1923, der in der Nachfolge Maillols steht – aber sein »kleiner Tänzer« ist ein durchaus eigenwüchsiges Werk! – und der Baseler Alexander Zschokke, geboren 1894, ein Urenkel des Erzählers Heinrich Zschokke, in Deutschland von seiner siebenjährigen Tätigkeit an der Düsseldorfer Akademie her gut bekannt. Seine still beseelte Bronzegruppe »Saul und David« verdient besondere Aufmerksamkeit. –
Die Ausstellung setzt sich in den unteren Räumen der Lichtentaler Kunsthalle fort, wo Glasgemälde, Graphiken und kunstgewerbliche Gegenstände gezeigt werden. Auch hier findet man Gutes, ja Hervorragendes, wie zum Beispiel die tiefsinnigen Lithographien Max Hunzikers zu dem »Cherubinischen Wandersmann«. Eine wichtige Seite des schweizerischen Kunstschaffens bleibt freilich unberücksichtigt: die Wandmalerei. L. Z.

WIEN: DIE SITUATION DER BILDENDEN KUNST

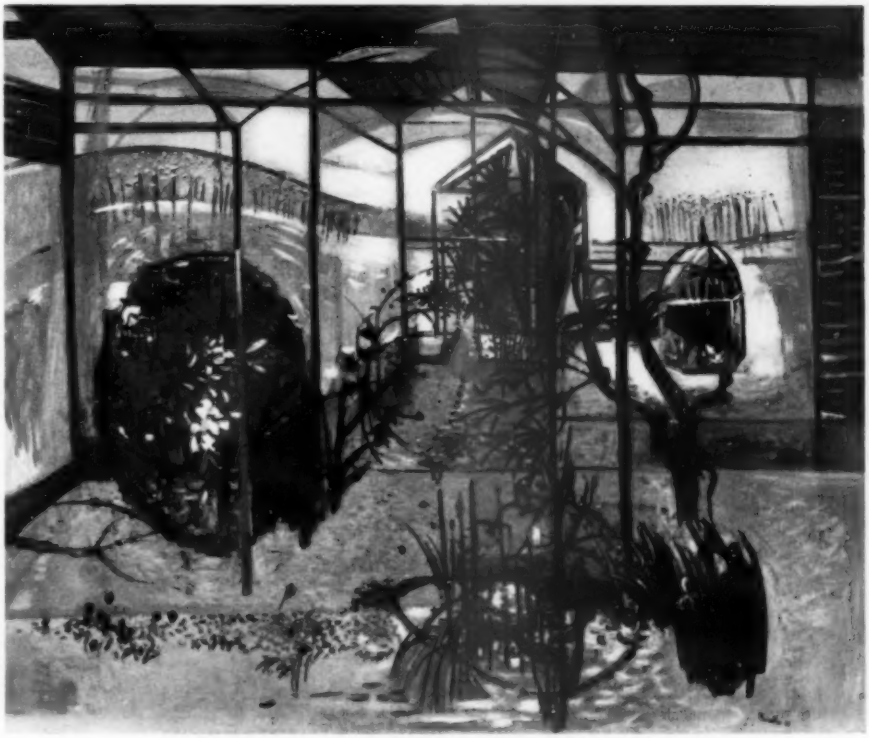
Kennzeichnend für die Situation der bildenden Kunst in Wien ist ein Paradoxon: das vielfältige Entwicklungsbild der Moderne wird nicht in privaten Galerien, sondern in den Ausstellungen der ehrwürdigen Albertina vermittelt, während der Versuch, Wien mit einem Museum für moderne Kunst zu versehen, bisher am nachhaltigsten von privaten Kreisen vorangetrieben wurde. Die Rollen sind glattweg vertauscht, und es hat den Anschein, als wollte sich die so geschaffene merkwürdige Situation zu einem Dauerzustand stabilisieren. (So ist zum Beispiel kürzlich eine Wotrubaplastik in den Besitz der Albertina übergegangen – zweifellos ein Unikum, das deutlich zeigt, daß der Aufgabenkreis dieser graphischen Sammlung ein umfassender ist. Durch die Aufstellung dieser Skulptur ist das erste Werk Wotrubas in seiner Heimatstadt öffentlich zugänglich gemacht worden.)
Den großartigen Auftakt zur herbstlichen Ausstellungssaison bildete die Ausstellung »Moderne religiöse Graphik« in der Albertina. Dank zahlreicher Leihgaben aus Deutschland, Frankreich, England und der Schweiz war es gelungen, ein nahezu lückenloses Entwicklungsbild von der Auseinandersetzung unseres Jahrhunderts mit dem religiösen Themenkreis zu geben. (Einzig auf Matisse mußte verzichtet werden!) Ausgehend von den »Vorläufern« um die Jahrhundertwende (Redon, Ensor, Minne, Denis und Forain) konzentrierte sich die Ausstellung um drei Ausdruckskreise: sie setzte mit den Hauptmeistern des Expressionismus ein (der frühe Beckmann, Rohlfs, Kokoschka, Pechstein, Nolde, Barlach und Kollwitz), gewann ein geschlossenes Mittelstück durch drei Meisterwerke des »Spätexpressionismus« (Chagalls radierter Zyklus zur Bibel, Rouaults Miserere und Beckmanns Apokalypse) und führte abschließend die vielfältigen Bestrebungen der unmittelbaren Gegenwart vor Augen. (Légers Glasfensterentwürfe für Audincourt, Manessiers »Sept Lithos pour un thème de Pâques«, Werner Scholz' Apokalypse, Hunzikers Lithographien zum Cherubinischen Wandersmann und Margret Bilgers Holzschnitte.)
Das Künstlerhaus und die Sezession, die beiden bevorzugten Ausstellungshäuser, widmen sich dem einträglichen Geschäft der Jahrmarktsausstellung im Messestil. Im Palais Liechtenstein werden – von der Öffentlichkeit nahezu unbeachtet – die Entwürfe für den Londoner Bildhauerwettbewerb um das Denkmal des unbekannten politischen Gefangenen gezeigt, während die Albertina einen Überblick über die moderne Farbenlithographie gibt. Noch zeichnet sich nichts Bedeutendes am Horizont ab. Werner Hofmann

PARIS: FRANCIS BOTT

»Die Gemälde Francis Botts sind Träume vom Leben, wie seine Gedanken Träume von sich selbst sind: von allen Seiten höre ich die Welt schreien, heulen, drohen. Schrille Stimmen schlagen an mein Ohr, während einige ihre Melodien singen, welche großartig sind wie das Brausen des Windes. Diese begleiten sich selbst im Takte dieses Höllenlärms, aber das ist alles, was sie davon haben.
Mein Eindruck ist, daß Bott über der Wirklichkeit schwebt, um sein Ideal zu malen; es kommt vor, daß er Schiffe an sich vorbeigleiten sieht, die ihn nur zum Lachen reizen, denn ihr Name und Kurs sind Wirrnis und Nutzlosigkeit.
Die Gemälde Francis Botts sind Träume vom Leben, wie seine Malerei ein Traum für sich selbst ist.« Mit diesen Sätzen kennzeichnete Picabia den Maler Francis Bott und seine Werke.



WALTER BODMER, DRAHTBILD, 1951
Aus dem Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung, Basel



WALTER KURT WIEMKEN, GEWÄCHSHAUS, 1939.
Aus dem Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung, Basel. (Beide Bilder aus der Ausstellung »Schweizer Kunst der Gegenwart«, Sommer 1953 in Baden-Baden.) Foto: R. Spreng, Basel

ALEXANDER ZSCHOKKE, Bildnis RENÉ AUBERJONOIS
(Ausstellung »Schweizer Kunst der Gegenwart«, Baden-Baden); Foto: Cl. Roessiger, Basel

RENÉ AUBERJONOIS, ITALIENISCHE DAME
(Ausstellung »Schweizer Kunst der Gegenwart«, Baden-Baden). Im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung, Basel

OTTO MEYER-AMDEN, OSTEREIER
Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung, Basel; (Ausstellung »Schweizer Kunst der Gegenwart«, Baden-Baden)

WILLY VARLIN, EINGANG ZUM GRAND HOTEL BRISSAGO
(Ausstellung »Schweizer Kunst der Gegenwart«, Baden-Baden); Foto: Kühn

Bott stammt aus Frankfurt am Main. Bis 1936 Journalist und Schriftsteller, begann er 1936 unter dem Einfluß Kokoschkas in Prag zu malen. 1937 schloß er sich den Surrealisten in Paris an. Schließlich fand er in der abstrakten Malerei die endgültige Syntax, um seine Visionen zu transponieren. Schnell erreichte er eine virtuose Beherrschung der Technik und der Materie. In der Flut abstrakter Ausstellungen der Nachkriegszeit fielen seine Kompositionen durch ihre Sensibilität, ihren Rhythmus und Gehalt auf. 1950 anerkannten das Musée National d'Art Moderne in Paris und das berühmte Museum in Grenoble Botts überragende Begabung durch den Ankauf von Gemälden.
Botts letzte Ausstellung in der Galerie Barbizon brachte ihm einen schönen Erfolg. Für die Pariser Aufführung von Wolfgang Borcherts »Draußen vor der Tür« entwarf er das originelle Bühnenbild. Alexandre Alexandre

MARGINALIEN

Georg A. Neidenberger. Der heute 45jährige, aus Leipzig stammende Künstler ist seit 1948 Professor für Architektur an der Hochschule für bildende Künste, Berlin. Er studierte von 1929–33 bei Albers, Klee, Kandinsky und Mies van der Rohe am Bauhaus.

Das Bild von *August Macke, Mädchen im Walde*, welches wir als Titelbild von Heft 5 des 6. Jahrgangs brachten, befindet sich im Besitz des Kunst-Museums, Düsseldorf. Wir danken der Direktion dieser Sammlung, die uns das Klischee freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

Die Farbtafel »Die gelbe Kuh«, sowie die Holzschnitte »Der Tiger« und »Schlafende Hirtin« von Franz Marc, sowie der Nachruf von Herwarth Walden auf Franz Marc, die wir im Heft 5 des 6. Jahrgangs unserer Zeitschrift abdruckten, sind dem in Vorbereitung befindlichen Buch: »Der Sturm«, ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden, herausgegeben von Nell Walden und Lothar Schreyer, entnommen. Das Buch erscheint im Herbst im Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden.

C. G. BOERNER'S NEUE LAGERLISTE

Düsseldorf – Alte und neuere Graphik und Handzeichnungen bilden den Inhalt der zu einem systematischen »Anzeiger« ausgestalteten neuen Lagerliste Nr. 7 von C. G. Boerner. Bei der alten Graphik gruppieren sich um Dürer und Rembrandt ihre wichtigen Zeitgenossen; in den Abteilungen über neuere Graphik finden wir Abbildungen markanter Beispiele von Millet, Toulouse-Lautrec, Picasso, Marc und Nolde, bei den Zeichnungen solche von Holländern des 17. Jahrhunderts und deutschen Meistern des 19. Jahrhunderts, wie Koch, Blechen, Marées. Besonderen Hinweis verdient eine thematisch und malerisch äußerst reizvolle Ölskizze von Böcklin: »Der Genius der Malerei auf dem Regenbogen.«

PAPIERFABRIK

ZUM BRUDERHAUS

DETTINGEN

BEI URACH (WÜRTTEMBERG)

Unsere wichtigsten Erzeugnisse sind:

Holzfreie Dünndruckpapiere
Werkdruckpapiere
Offset- und Kupfertiefdruck-Papiere
und auch feine und feinste
hadernhaltige Erzeugnisse

IN MEMORIAM ZNAMENACEK

Ende Mai ist der junge Bühnenbildner Wolfgang Znamenacek auf einer Autofahrt in Italien tödlich verunglückt. Seine letzte Arbeit hatte dem »Don Juan« gegolten. Bei einer Trauerfeier der Münchner Kammerspiele nannte Walter Kiaulehn Znamenacek einen Abstrakten der Szene, aber auch einen Verdeutlicher und Sinnbildner, und der Regisseur Arthur Erich Sistig rühmte von dem Dahingegangenen, daß er es verstanden habe, »den Weltgeist zu bannen in die von Geheimnis bebenden Wände des Bühnenhauses«. Der junge Ruhm, den sich Znamenacek erworben hatte, versprach eine Zukunft, auf die das deutsche Theater die größten Hoffnungen setzte. Nun hat sie ein vorzeitiger Tod zunichte gemacht.

Natalja Gontscharowa. Die in diesem Heft veröffentlichte Farbtafel nach einem Bühnenbild von Frau Gontscharowa zur Oper »Der goldene Hahn« von Rimskij-Korsakow entnahmen wir, mit Genehmigung der Künstlerin, der von Herwarth Walden herausgegebenen Zeitschrift »Der Sturm« (Jahrg. XIII, 1922, Heft 4). Diese Farbtafel ist gleichzeitig ein Vorabdruck aus dem in Vorbereitung befindlichen Gedenkbuch für Herwarth Walden und den Sturm, herausgegeben von Nell Walden und Lothar Schreyer (Verlag Woldemar Klein, Baden-Baden).

Schön

und erlesen ist unser

neues Schriftmaterial

Geschulte Fachleute

sorgen für

sinnvolle Anwendung

J. FINK

Graphischer Betrieb

Stuttgart N Seestraße 3

Telefon 95953

DR. ERNST
HAUSWEDELL

BUCH- UND KUNSTANTIQUARIAT
AUSSTELLUNGEN · AUKTIONEN

HANDSCHRIFTEN
INKUNABELN
ERSTAUSGABEN
ILLUSTRIERTE BÜCHER
BUCH- UND SCHRIFTWESEN
KUNSTWISSENSCHAFT

GRAPHIK
HANDZEICHNUNGEN
PLASTIK
OSTASIATISCHES KUNSTGEWERBE

ANGEBOTE ERBETEN
KATALOGE AUF WUNSCH

HAMBURG 36
FONTENAY 4